REVUE DES ARTS ASIATIQUES

[illegible] DU MUSÉE GUIMET



LES ÉDITIONS G. VAN OEST. PARIS

REVU[illegible]

DES

ARTS ASIATI[illegible]ES

paraissant en mars, juin, septemb[illegible] décembre [illegible]

Comité de Pa[illegible]

Comité de Rédaction

Rédaction et administration aux Éditions G. Van Oest, [illegible]
Pont, Paris, Vᵉ. — T. Odéon [illegible] C. C. [illegible]

Les institutions et groupements [illegible]
invités à tenir la R. A. A. au courant de [illegible]

PRIX

FRANCE et COLONIES		ÉT[illegible]	
Abonnement (4 numéros) ..	90 fr.	Abonnement [illegible]	[illegible]
Le numéro..	24 fr.	Le numéro [illegible]	36 fr.

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]



SOMMAIRE

Numéro I. Tome VII.

Pages.

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Numéro II. Tome VII.

1 *Par suite d'une erreur de brochage, ces planches ont été insérées dans le numéro précédent.*

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Numéro III. Tome VII.

3 et 5, Rue du Petit-Pont
PARIS - Ve

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Numéro IV. Tome VII.

3 et 5, Rue du Petit-Pont
PARIS - V[e]

SCEAUX-AMULETTES DE BRONZE AVEC CROIX ET COLOMBES PROVENANT DE LA BOUCLE DU FLEUVE JAUNE

Les petits bronzes des sept planches ci-jointes n'appellent pas de longs commentaires. Ils appartiennent à un type dont les premiers spécimens ont été introduits en Europe par MM. Wannieck et C. T. Loo. Le Rev. P. M. Scott, qui en avait acquis en août 1929 quelques spécimens à Pao-t'eou, au nord de la boucle du Fleuve Jaune, en a parlé dans *The Mission Field* de février 1930 et dans le *Chinese Recorder* de même date ; il y voyait des objets provenant des Ongüt chrétiens de l'époque mongole, et M. A. C. Moule, en reproduisant à son tour une des croix de M. Scott, a adopté la même opinion dans son excellent livre *Christians in China before the year 1550* (Londres, 1930, in-8, 92-93). Entre temps l'évêque W. C. White, de K'ai-fong, dans les numéros d'avril et de juin du *Chinese Recorder* de cette même année, avait tenté d'établir l'origine non chrétienne des symboles représentés sur ces bronzes et inclinait à nier que ceux-ci eussent rien à voir avec le christianisme. Toujours en 1930, M. Scott a donné, dans le numéro de novembre du *Chinese Recorder*, un nouvel article, intitulé comme le précédent *Some Mongol Nestorian crosses*, et où il défend son opinion quant à l'origine chrétienne-öngüt des monuments ; ce nouvel article est illustré de quatre planches reproduisant 36 pièces de la collection de M. F. A. Nixon, du service des postes chinoises. M. Nixon a eu de son côté l'amabilité de m'envoyer un jeu des photographies reproduisant les 90 pièces de sa collection actuelle et le verso de huit d'entre elles; c'est cette série que je publie ici.

Un simple coup d'œil montre que ces bronzes se divisent en deux groupes principaux : les uns sont formés essentiellement de croix, dont les quatre bras sont le plus souvent réunis par un carré placé obliquement ou à angle droit sur les bras. Le décor essentiel est sur la croix principale, dont le centre est fréquemment occupé par une croix simple ou par un *svastika*. Je tiens pour invraisemblable que ces croix, et en telle abondance, n'aient pas une origine chrétienne.

L'autre groupe est constitué par les bronzes représentant un oiseau, qui a exactement l'aspect d'une colombe. Parfois cependant il y a deux oiseaux, soit affrontés, plus rarement opposés, soit entrelacés, soit enfin

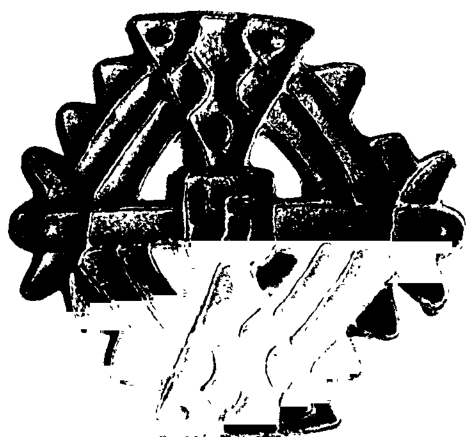
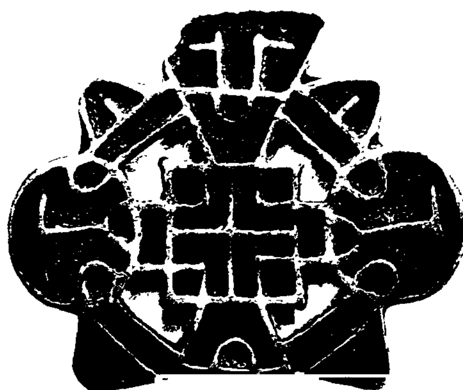
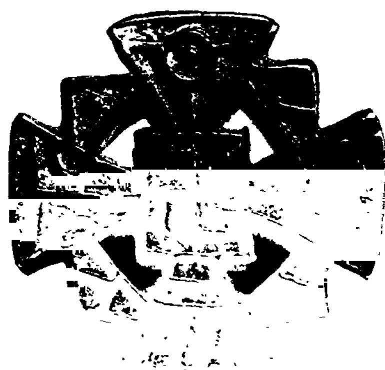
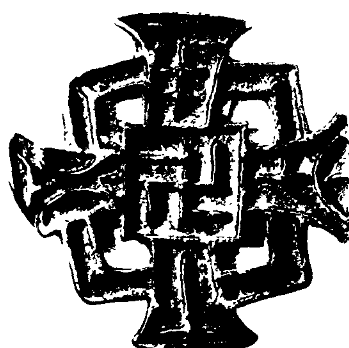
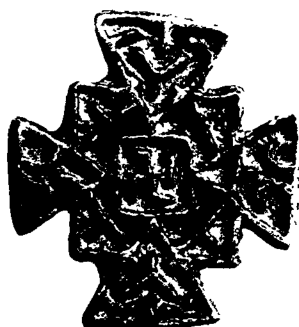
n'ayant qu'un seul corps à deux têtes divergentes qui rappelle ainsi l'oiseau *jīvaṃjīva* du bouddhisme ou l'aigle à deux têtes des Paléologue et des Romanov. Ici encore, on ne peut oublier la colombe de l'arche, ni surtout la figuration de l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe.

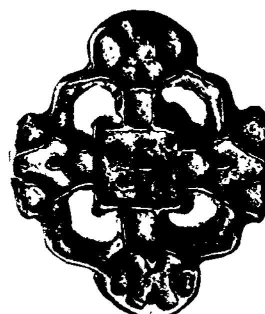
Il se trouve précisément que tous ces bronzes, sauf quelques-uns qui ont été transportés jusqu'au marché de Si-ngan-fou, ont été acquis dans la partie septentrionale de la boucle du Fleuve Jaune, c'est-à-dire dans la région qu'occupaient les Ongüt chrétiens qui eurent à leur tête, dans le dernier quart du XIIIe siècle, le prince Georges de Marco Polo et de Jean de Monte-Corvino. Or c'est également au XIIe et au XIIIe siècle qu'appartiennent les sceaux de gravure — mais non de sujet — analogue qu'on trouve encore assez fréquemment dans la Chine du Nord.

Ces Ongüt étaient des chrétiens nestoriens, et des textes nombreux attestent leur grande dévotion pour la croix ; ils avaient même l'habitude de porter des croix à leurs coiffures ou pendues sur la poitrine. Je ne doute donc pas que nos bronzes soient bien essentiellement des monuments dus au christianisme nestorien des Ongüt.

Il est plus difficile de dire dès maintenant quel était l'usage précis de ces bronzes. Peut-être servaient-ils à imprimer des charmes prophylactiques, ou même les employait-on comme cachets. La gravure profonde leur est commune avec les sceaux purement chinois de la même époque et n'implique aucunement que les creux aient été remplis en principe d'un émail, même si ce fut peut-être le cas pour quelques-uns d'entre eux. D'autre part, ces chrétiens, à peu près coupés depuis des siècles de la métropole mésopotamienne du nestorianisme et vivant au milieu de populations bouddhistes, ont pu subir l'influence de ces dernières, et c'est peut-être pourquoi ils ont fait si large place au *svastika* à côté de la croix et pourquoi la colombe du Saint-Esprit a pris chez eux l'aspect d'un *jīvaṃjīva*. L'action a pu d'ailleurs être réciproque, et je n'exclus pas que ces croix, de symbolisme chrétien, aient été employées parfois autour des Ongüt, à titre de charmes, par des populations qui n'étaient pas chrétiennes. Peut-être en saurons-nous plus long un jour prochain, et sera-t-il possible, en particulier, de donner un sens à d'autres éléments encore mystérieux de la décoration.

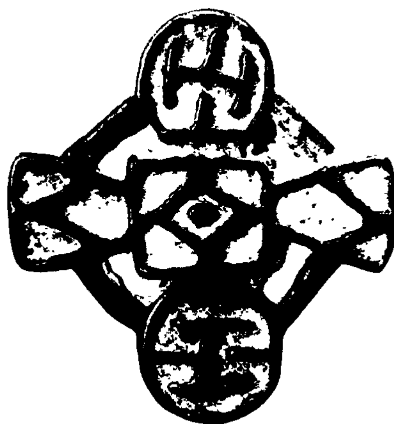
On doit s'attendre, même en dehors du territoire des anciens Ongüt, à retrouver en Mongolie d'autres vestiges chrétiens. Le christianisme de la grande tribu des Kéraït n'a pas disparu tout d'un coup, et Benoît de Goes a rencontré à Qarašahr, au début du XVIIe siècle, des Mongols qui ont cru reconnaître, dans la foi qu'il prêchait, la doctrine qu'avaient suivie leurs ancêtres. De même les « Asud » (> Asot) du temps des Ming devaient être, vu l'identité du nom, les descendants des As (Az) ou Alains de l'époque mongole, et ceux-ci étaient non seulement chrétiens, mais chrétiens orthodoxes. Les petits monuments que je publie ici nous rendent à leur manière témoignage d'un aspect seulement du grand mouvement religieux qui, au

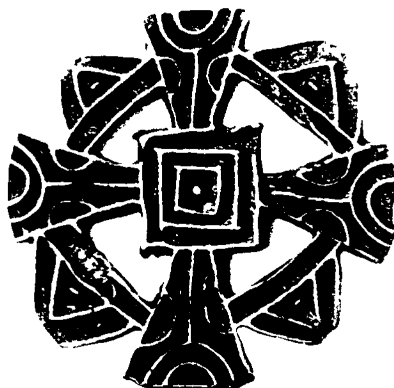
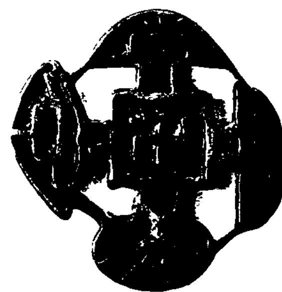
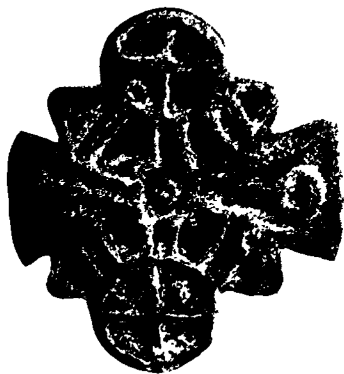








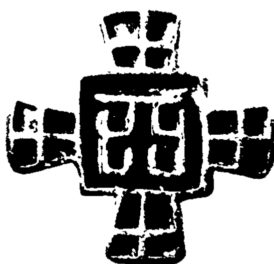


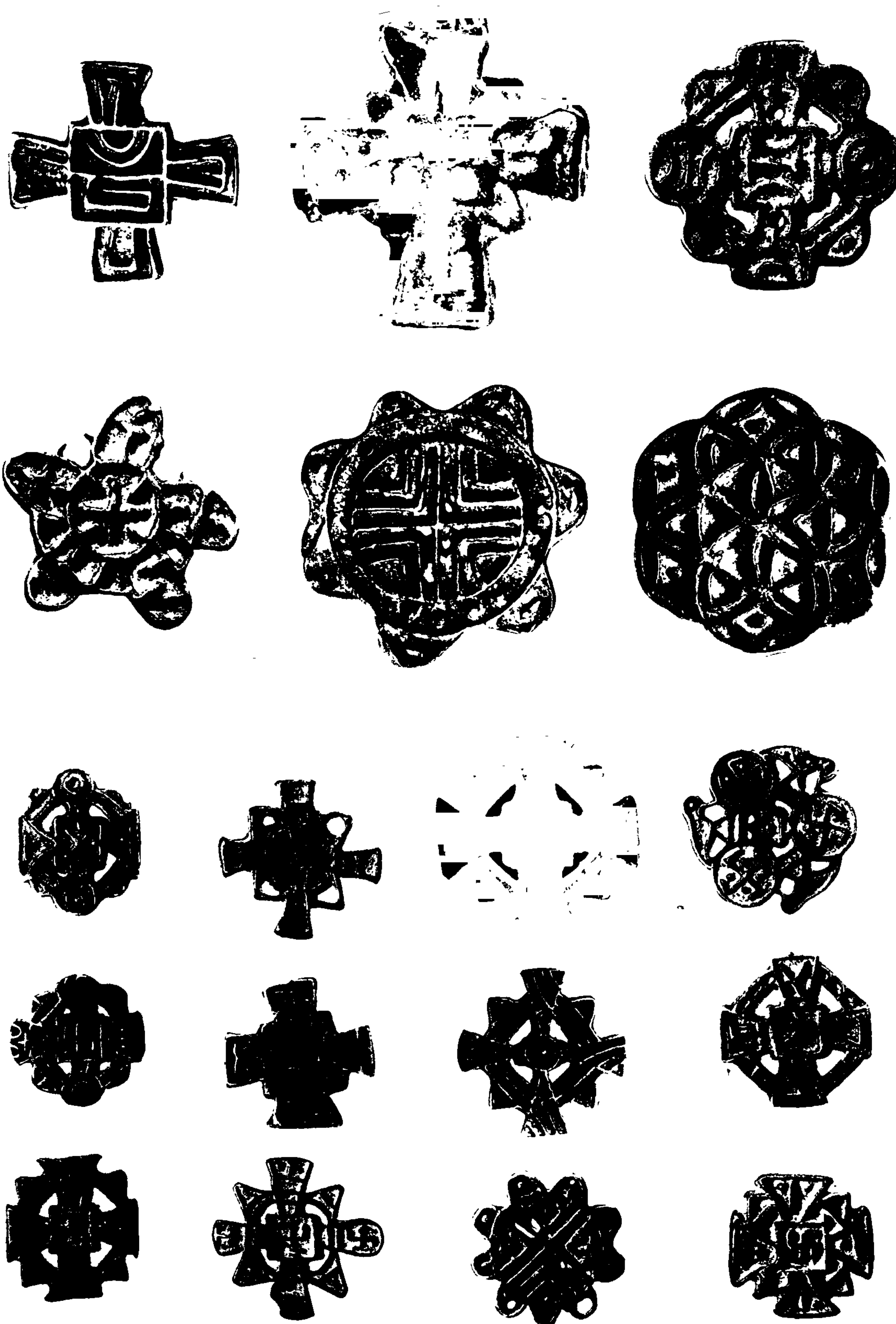


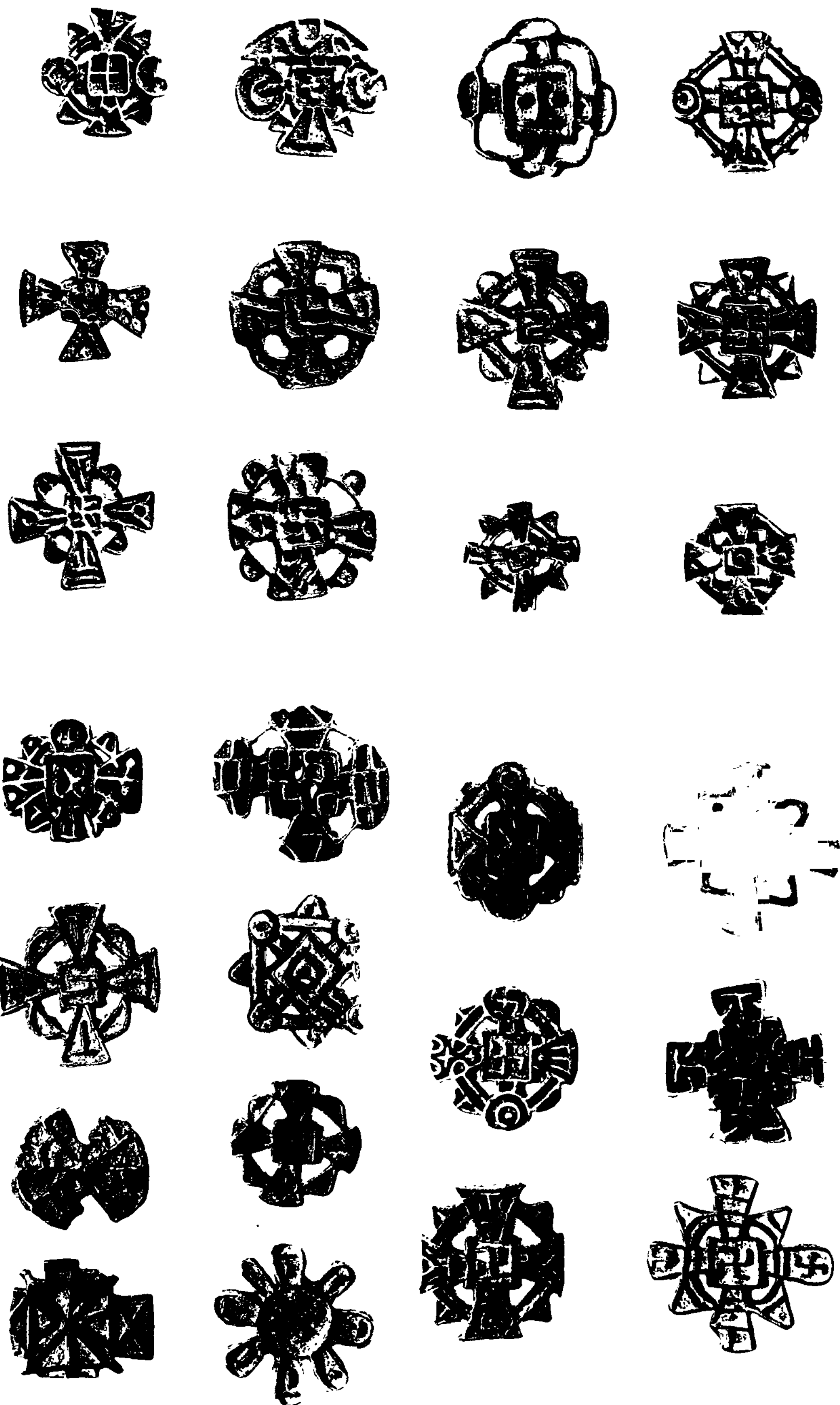


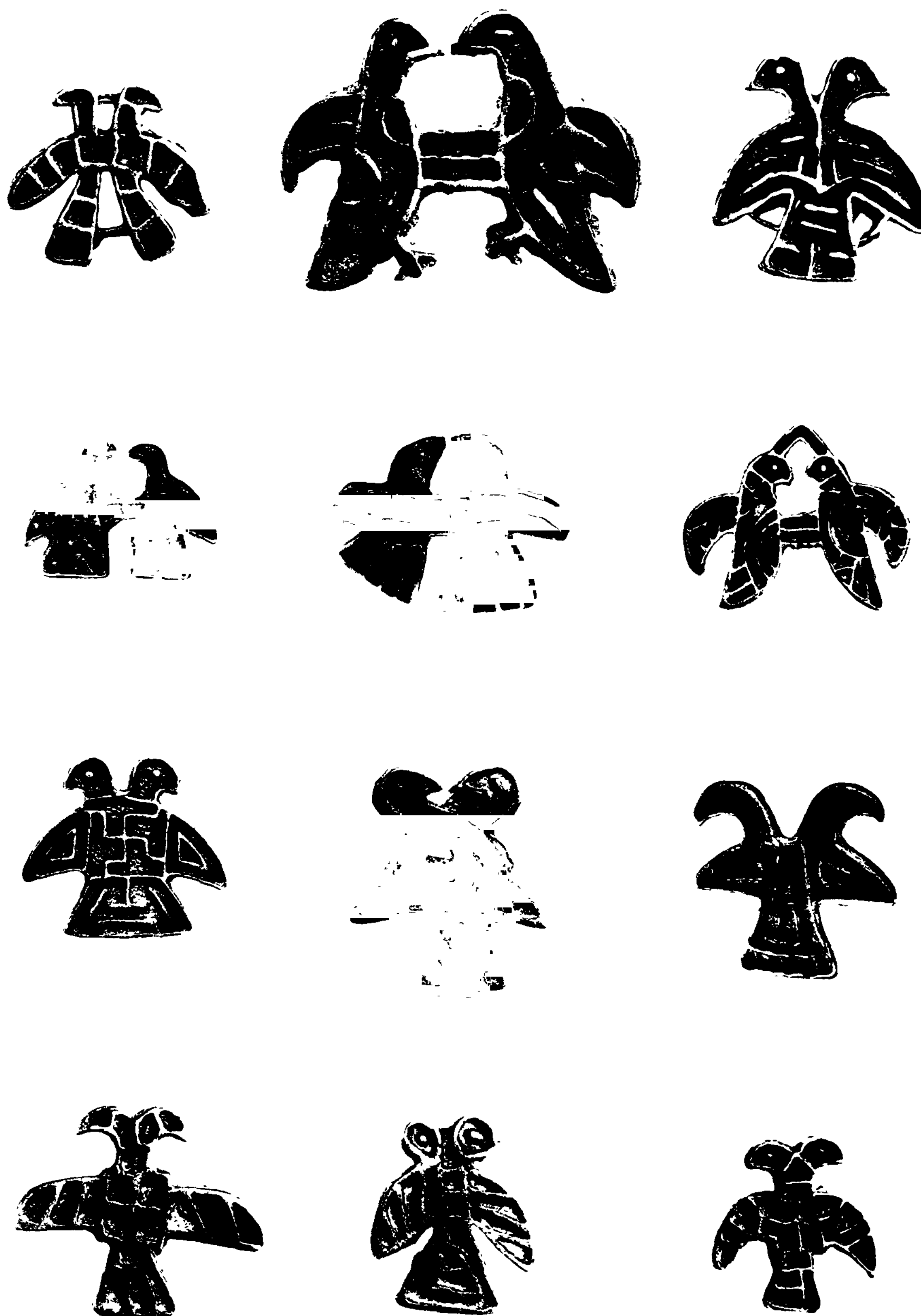





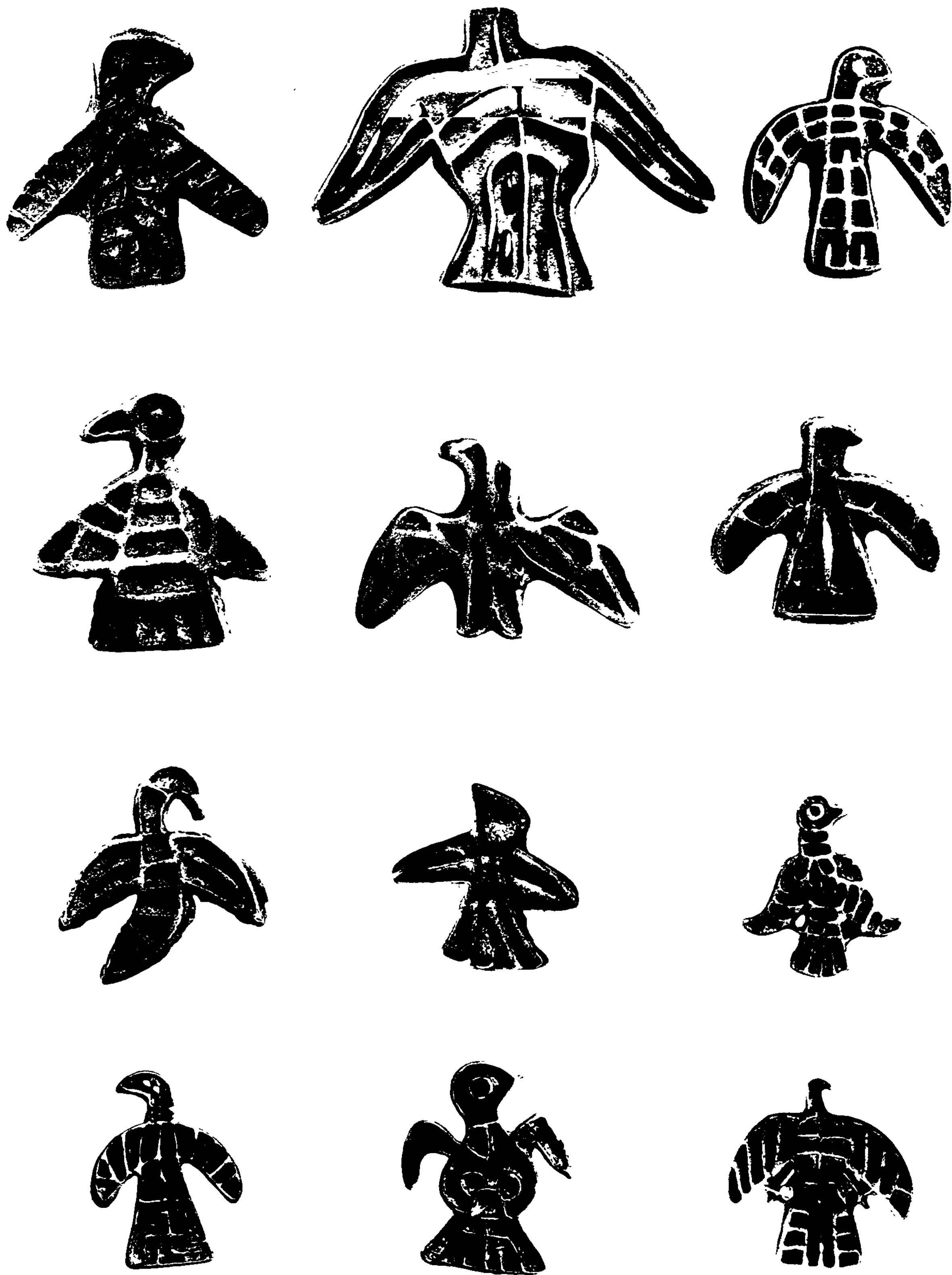


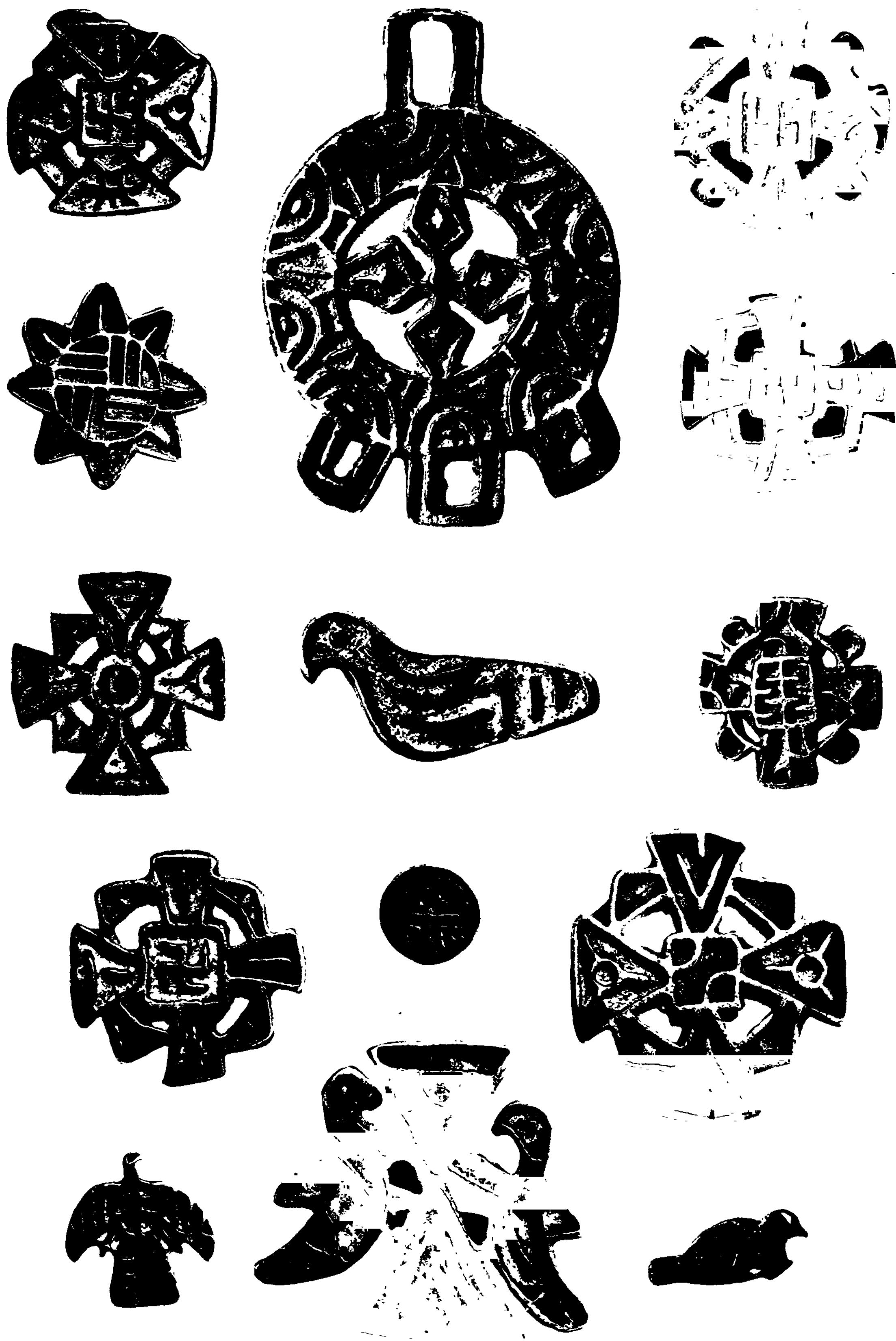


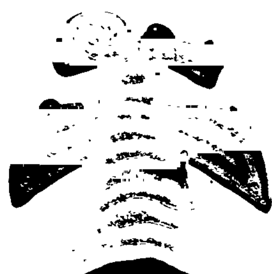





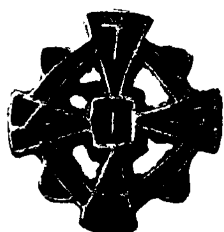
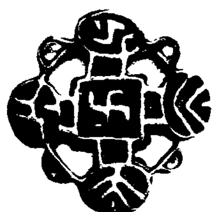


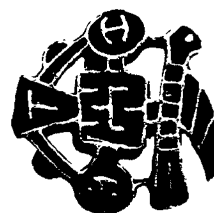
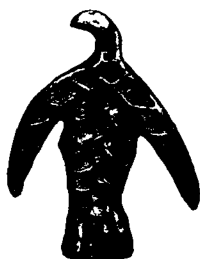


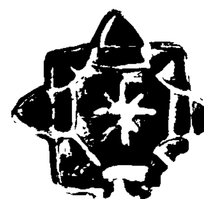
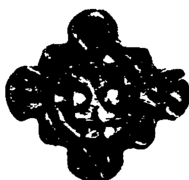



















Moyen Age, avait porté la propagande chrétienne jusqu'en Extrême-Orient.

[La présente note ne prétend pas à être un recueil de tous les types connus de croix, oiseaux et autres petits bronzes similaires provenant de la région des Ordos, puisqu'elle néglige d'une part les monuments reproduits par P. M. Scott dans *The Mission Field* de février 1930 (pp. 37-40) et ne fait pas état par ailleurs de ceux qui ont passé par les mains d'antiquaires parisiens. Toutefois, en cours d'impression, M. Nixon m'a envoyé la photographie d'une trentaine de pièces supplémentaires, et M. A. C. Moule m'a transmis celle de quatre autres appartenant à M. P. M. Scott et dont celui-ci compte parler dans un nouvel article du *Chinese Recorder* de 1931. J'ai été ainsi amené à remanier la planche VII primitive et à ajouter une planche VIII. Les quatre bronzes appartenant à M. Scott se trouvent sur la planche VII. L'un, dans la colonne du milieu, au haut de la page, consiste en un cercle au centre duquel la croix a presque pris l'allure d'un double *vajra* tibétain ; en haut est une boucle d'attache en forme d'étrier, et il y en a trois en bas; cette pièce ne comporte pas de boucle au verso ; elle provient de Kouei-houa-tch'eng. A M. Scott appartiennent également, vers le bas de la planche, les deux grandes croix de type plus ordinaire dont l'une à *svastika* central, et aussi la jolie pièce où deux bras de la croix sont remplacés par deux colombes. Parmi les nouvelles pièces de M. Nixon, l'une ajoute aux symboles de la croix et de la colombe celui du poisson, et se relie par là aussi bien à l'iconographie chrétienne ancienne qu'aux habitudes de l'iconographie des nomades de la Haute Asie et de l'antiquité chinoise. En bas de la planche VIII, à droite, un oiseau monstrueux est d'un tout autre type, bien qu'il doive être à peu près de même date; et il a été trouvé, en effet, dans une autre région, celle de Lan-tcheou (Kansou). Je ne l'ai joint que pour faire sentir combien le groupe des petits bronzes provenant de la boucle du Fleuve Jaune est homogène et se distingue au premier coup d'œil des pièces d'autre origine, même quand il s'agit d'une province voisine et d'un âge à peu près identique.]

Paul PELLIOT.

MONUMENTS MÉSOPOTAMIENS
NOUVELLEMENT ACQUIS OU PEU CONNUS

(*Musée du Louvre*)

I

STATUETTE DE LOUGAL-KISALSI

Ce petit monument, de calcaire fin, jaunâtre, mesure 0 m. 12 de haut (pl. IX), il est brisé par le milieu ; entré au Louvre par voie d'achat, sa provenance n'est pas assurée, bien que le vendeur ait indiqué Bismya, l'ancienne Adab. Le buste est assez bien conservé, malgré que la tête ait subi les mutilations habituelles, dont l'écrasement du nez. Le personnage est nu, les mamelles saillantes ; les mains sont croisées sur la poitrine dans l'attitude de l'humilité, les bras se détachent du corps, mais le sculpteur a laissé une cloison de soutien entre eux et le buste. Le modelé, sommaire, est cependant ébauché ; les masses musculaires de l'épaule et du bras sont très nettement indiquées ; l'avant-bras et surtout les mains, martelées, paraissent avoir été superficiellement traités ; la saillie de la pointe de l'olécrâne, quasi de règle en art sumérien archaïque, n'est pas ici accentuée. La tête, plutôt grosse par rapport au buste, s'y attache directement presque sans indication du cou. Les oreilles assez bien dessinées sont larges et hautes ; les yeux sont d'un ovale presque rond, très largement ouverts, à caroncule lacrymale accusée ; les lèvres minces et peu marquées. Il ne reste plus que la racine du nez, vestige insuffisant pour donner une idée de sa forme.

Le personnage est représenté chevelu et barbu ; les cheveux partagés par des raies parallèles finissent en dents sur le front ; une mèche bouclée pend en avant de l'oreille. En arrière, les cheveux descendent jusqu'au milieu du dos, épousant la forme du crâne et se terminant par de petites boucles, toujours partagées en espaces égaux, striés de longues raies ondulées ; la barbe qui couvre la poitrine, et sur laquelle sont ramenées les mains, est taillée net au niveau des joues à hauteur de la bouche ; la lèvre supérieure est rasée. Comme les cheveux, les poils de la barbe sont indiqués par des traits fins et ondulés, et la masse est divisée en longues mèches, dont les sinuosités sont régulières de deux en deux ; le piqueté apparent que présente la barbe est dû au procédé employé pour figurer les intervalles qui sépa-





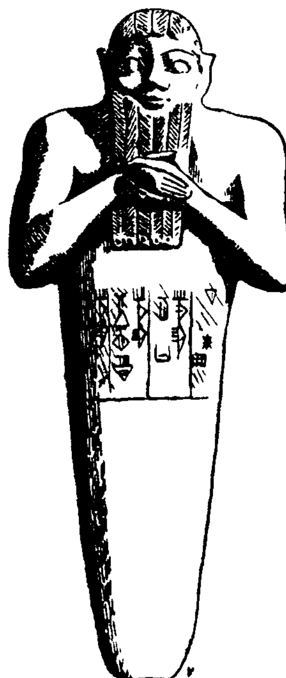


Statuette de Lougal-Kisalsi. H. $0^{m}12$. (*Musée du Louvre*).



Statuette de Sa-Oud, petit-fils de Lougal-Kisalsi. H. $0^{m}27$. (*Musée du Louvre*).

rent les longues mèches. Comme la chevelure, la barbe se termine par de petites boucles. Il est à remarquer que sur les statuettes ou bas-reliefs sumériens très anciens, ce sont d'ordinaire des stries en arête de poisson qui rendent la chevelure, dans lescas, assez rares, où elle n'est pas complètement rasée. Nous noterons également la forme du crâne de notre personnage ; si nous faisons abstraction des cheveux, nous sommes en présence d'un type exagérément microcéphale, à front bas.


Fig. 1. — Statuette dédiée par le roi Lougal-Kisalsi. (Berlin) ; (haut. 0,24).

Si cette statuette est d'art sumérien ancien par le modelé général du buste, par le dessin des oreilles et des yeux, la présence de la chevelure et de la barbe, et surtout leur aspect, paraissent la soustraire à cette période pour la reporter vers la dynastie d'Agadé. Nous avons, en effet, de cette période, des têtes qui sont assez comparables à celle-ci ; cependant une statuette du Musée de Berlin (1), nº 4855, doit nous suggérer une autre identification (fig. 1). Il s'agit d'un buste en pierre (hauteur 0 m. 24), terminé en longue pointe ; ce type, en « gaine » n'est que l'équivalent en pierre, des clous de métal à sommet en forme de buste humain que l'on rencontre dans les fouilles dès l'époque qui correspond à la Première dynastie d'Our. Le buste du Musée de Berlin offre des caractéristiques très analogues à celles du nôtre ; même chevelure à dents sur le front et longues mèches dans le dos ; même barbe, mais à stries en arête de poisson, mêmes yeux et semblable microcéphalie. Or, une inscription au dos de la statue nous dit que Lougal-Kisalsi roi d'Ourouket d'Our, a dédié cette statue à la déesse Nammou. Il est vraisemblable que le buste du Louvre en raison des similitudes qu'il offre avec celui de Berlin représente le même personnage.

II

STATUETTE DU PETIT-FILS DE LOUGAL-KISALSI

Justement, le musée du Louvre possède une statue (2) mutilée, en calcaire, haute de 0 m. 27, qu'une inscription gravée au dos du monument nous dit être « Sa-Oud, fils de Lou-Bar-Si, fils de Lougal-Kisalsi roi d'Ou-

(1) *Amtl. Ber. a. d. Kgl. Kunstsamml.* XXXVI, 76.
(2) F. Thureau-Dangin, *Statue d'un petit-fils de Lugal-Kisalsi roi d'Uruk : Revue d'Assyriologie*, XX, p. 6.

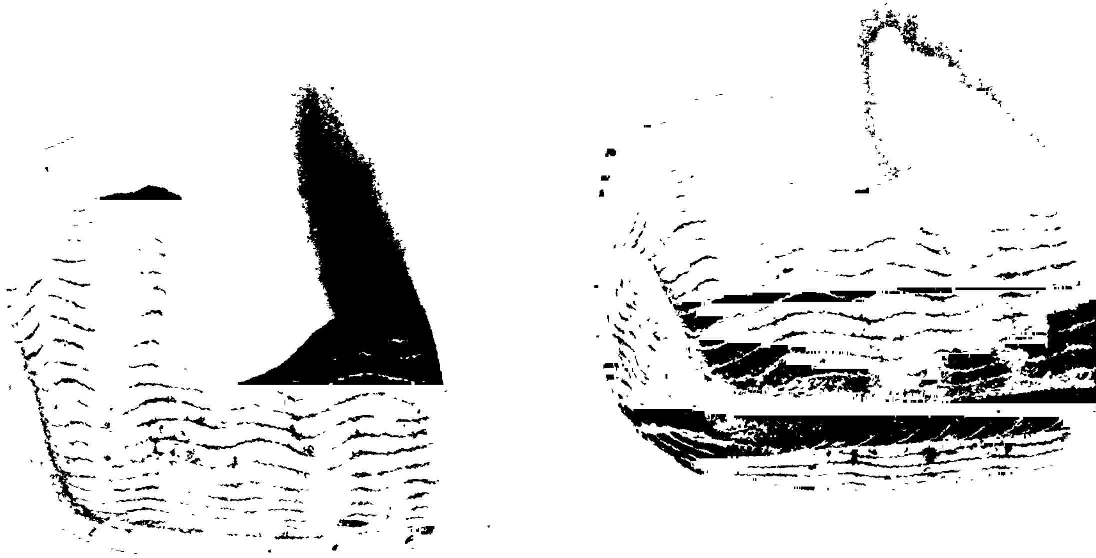
rouk, Sa-Oud qui chérit Abouhadousi, le patési (gouverneur) d'Ourouk » (pl. X).

Le personnage, représenté nu jusqu'à la ceinture, croise, à l'habitude, ses mains sur sa poitrine dans un geste d'humilité ; la musculature, torse, bras et mains est peu soignée. Le cou très court est cependant plus élancé qu'à la période archaïque. La tête est complètement rasée, sans front, à occiput droit et plat, terminé par un sillon profond qui le sépare de la ligne du cou située presque sur le même plan ; le nez assez bien conservé est en bec d'oiseau très aquilin, sumérien, mais pas du type sémitique ; les oreilles sont grandes, collées au crâne ; les yeux très larges, triangulaires, sont évidés pour recevoir des incrustations qui ont disparu comme les sourcils, profondément en taillés, qui se rejoignent en accent circonflexe à la racine du nez ; les joues sont pleines, un peu saillantes, et le personnage semble prêt d'ébaucher un sourire par suite de l'accentuation du pli naso-génien. Malgré la mutilation de la statue on distingue très bien, au-dessus de la taille, le bourrelet formé par l'étoffe drapée en jupon dont est vêtu le petit-fils du roi.

La comparaison de ces statues est instructive à plus d'un titre ; elle nous montre que le port de la barbe et de la chevelure n'est pas un caractère ethnique comme on l'a cru autrefois ; c'est simplement question de mode ou même de circonstances, car les fouilles d'Our viennent de faire découvrir à M. L. Woolley, pour l'époque des Tombes Royales des vestiges de perruques (1). D'ailleurs la coiffure d'or qui provient de la tombe de Meskalamdoug à Our (2), n'est qu'un équivalent, en métal précieux, d'une de ces perruques d'apparat ; des petites perruques en stéatite comme celle que nous reproduisons ici (pl. XI, *a*) ne sont pas une offrande, un ex-voto, mais vraisemblablement une coiffure. Le Musée Britannique possède, au contraire, une perruque (3) au nom de Doungi qui paraît un exvoto (fig. 2), tandis que celle du Louvre est sans doute destinée à couvrir la tête d'une statuette divine. Elle est à rapprocher des deux coiffures en céramique glacée et parsemée de clous de bronze doré (4), qui ont été trouvées à Suse et qui ont fait partie du vestiaire de quelque divinité.

Nous pouvons rapprocher de l'effigie de Sa-Oud, une statuette trouvée à Tello et conservée au Musée de Stamboul qui est du même style (5), dont le costume paraît être la robe unie, contrastant avec celle dont les mèches laineuses sont apparentes (6).

(1) *Antiquaries Journal*, 8 octobre 1930, p. 324.
(2) G. Contenau, *Les tombes royales d'Our et l'histoire de l'art : Gazette des Beaux-Arts*, 1929, p. 333.
(3) H. R. Hall, *La sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum*. P. (Van Oets) 1928, pl. VIII, 7.
(4) *Mémoires de la Délégation française en Perse*. P. (Leroux), t. VII, pl. 8-9.
(5) G. Contenau, *Manuel d'Archéologie Orientale*. P. (Aug. Picard), t. II (1931), fig. 369.
(6) G. Contenau, *Musée du Louvre. Antiquités Orientales*. P. (Morance), t. I (1927), pl. 2.





a. Perruque de statuette. Stéatite. (*Musée du Louvre*).
b. Clou de cuivre découvert à Tello. (*Musée du Louvre*).

Si nous prenons pour point de départ la statuette du musée de Berlin, il paraît bien que celle de Lougal-Kisalsi du Louvre, et peut-être celle de son petit-fils, devaient avoir la même forme en gaine ou mieux en clou ; dès la plus haute époque les Mésopotamiens ont attribué à la pointe un pouvoir prophylactique contre les mauvaises influences, et un des plus beaux exemples que nous puissions en citer sont les clous de cuivre qui ont été découverts à Tello (pl. XI, *b*), dans le niveau inférieur aux constructions d'Our-Nina.

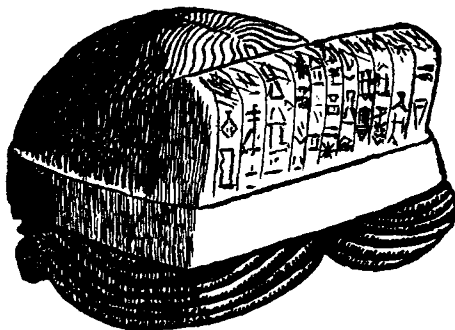


Fig. 2. — Perruque votive au nom de Doungi. (British Muséum); haut. 0,057.

A quelle époque attribuerons-nous les deux statuettes du Louvre? Les listes dynastiques (1) font mention d'une deuxième dynastie d'Ourouk qui n'est séparée de celles d'Akshak et de Kish, dont les vieux patési de Tello sont sans doute contemporains, que par une dynastie d'Adab et de Maer. Cela suffirait à rejeter Lougal-Kisalsi et son petit-fils, si l'on s'en tient à la durée officielle de ces dynasties, à plus de 250 ans avant la période des anciens patési de Tello. La chose est inadmissible en raison du style des monuments et de l'état de l'écriture, qui se révèle sur la statue de Sa-Oud comme antérieure, mais de peu, à celle de la dynastie d'Agadé. Une fois de plus nous devons penser au synchronisme de ces petites dynasties locales ou bien admettre que nous avons en Lougal-Kisalsi un roi isolé non mentionné par les listes et à peu près contemporain d'Eannatoum, car son petit-fils, cela ressort de la dédicace de la statue, n'est pas roi. Si nous admettons la date de 2850 pour le début de la dynastie d'Agadé, nous placerions ces deux monuments l'un vers la fin du XXXe siècle, l'autre vers le début du XXIXe siècle avant notre ère. Pour l'école archéologique qui assigne à la dynastie d'Agadé une date plus basse, celle des deux statuettes pourrait varier d'autant, étant entendu que le rapport resterait le même avec la dynastie d'Agadé.

(*A suivre.*) G. Contenau.

(1) S. Langdon, *The Weld-Blundell Collection, II. Historical Inscriptions.* Oxford (Oxford University Press), 1923, p. 23.

L'INFLUENCE DE L'INDE SUR LES DANSES EN EXTRÊME-ORIENT

Ce sujet très vaste ne pourrait être traité à fond en un seul article, mais j'essaierai d'en dégager quelques points essentiels dans l'aperçu, forcément sommaire, que j'en vais tracer.

Demandons-nous d'abord ce qu'est la danse et quel est son but. Je crois que la danse est l'expression de la beauté par le rythme et par la plastique. Elle a un double but : un but collectif et un but individuel. Le groupe (incarnant le but collectif) vise à l'unité par la réalisation d'une seule âme commune à tous les exécutants et même à tous les spectateurs. L'individu, lui, cherche à se perdre dans le groupe, à être absorbé par lui, et ainsi à s'élever au-dessus de lui-même en confondant son humble « moi » dans un « Moi » plus vaste, plus général, unique. Le but de la danse, que ce soit une aspiration collective ou individuelle, est donc une aspiration à l'Unité. L'explication métaphysique des danses de Śiva et de Kṛṣṇa en est un émouvant et parfait symbole.

Nous pourrions établir, *grosso modo*, une division des danses de l'Extrême-Orient en danses d'influence chinoise et danses d'influence indoue. Méfions-nous pourtant que de telles divisions risquent toujours d'être un peu arbitraires ; certaines contrées ont pu subir, à des degrés divers, les deux influences, certaines autres échapper aux deux.

On aurait quelque difficulté, par exemple, à rattacher à un groupe quelconque la danse qu'exécutent isolément de jeunes garçons Méos et dont le rythme très lent est scandé par les sons mélancoliques d'un instrument analogue à la cornemuse ; on ne pourrait pas davantage classer chorégraphiquement les danses rituelles des Rhadés et des Jaraïs en l'honneur de la fabrication de l'alcool de riz, ou leurs danses guerrières ; par contre, il serait aisé de les classer, non plus d'après les gestes et les rythmes, mais d'après leur application sociale, dans des groupes qui dépasseraient alors le cadre de l'Extrême-Orient.

Si pourtant nous acceptions cette division (en faisant les réserves qui s'imposent) nous constaterions des différences dans les costumes, ornements et accessoires et des différences plus importantes dans la signification des danses et dans la musique par laquelle elles sont accompagnées.

Nous verrions que les danses d'origine chinoise, qu'elles soient

religieuses ou non, ont en général un caractère social et mythique à la fois, alors que l'explication des danses d'origine indoue relève surtout de la métaphysique.

Mais nous trouverions aussi certaines ressemblances, notamment la valeur accordée au rôle des mains. Ce trait vaut d'être noté, car il est commun, non seulement aux danses de l'Extrême-Orient mais encore aux danses des îles du Pacifique.

Et ceci tendrait à confirmer l'idée que l'Inde est le confluent de différentes civilisations : civilisations autochtones antérieures à l'arrivée des Aryens et assimilées par eux ; civilisations venues de la Méditerranée, civilisations venues du Pacifique et fondues comme les permières au creuset d'une civilisation complexe et rayonnante.

L'apport grec a été trop lumineusement prouvé pour qu'il soit besoin d'y insister. D'ailleurs ce n'est pas dans le domaine de la danse qu'on en pourrait trouver trace ; au contraire celle-ci se réclame d'une esthétique toute différente. Quant aux influences d'autres civilisations, et spécialement celles qui ont agi sur la danse, il serait certes bien difficile de les définir, plus difficile encore d'en indiquer la source.

Je ne tenterai pas de résoudre ce problème épineux, bien que je sois sûre d'avoir à ce sujet, sinon dans les détails d'une telle recherche, du moins dans sa conclusion, l'approbation de mon maître, M. Marcel Mauss.

Du reste, mon sujet se borne à l'influence de l'Inde sur les danses en Extrême-Orient, et celle-ci est si manifeste qu'on la dégage sans peine.

Mais peut-être faut-il signaler tout d'abord que, d'une façon générale, la tradition chorégraphique a été plus fidèlement maintenue dans les pays dont nous allons nous occuper qu'aux Indes mêmes ou l'influence de l'Islam en a souvent altéré le caractère.

On peut, presque sans effort, rétablir cette tradition d'après l'admirable iconographie des monuments hindous, khmers, javanais, etc. Lorsque revenant d'Angkor où j'avais regardé avec une attention particulière les attitudes des Apsarās, j'eus l'occasion d'assister, au Palais Royal de Phnom-Penh, à une séance de danses organisée en l'honneur du roi Sisowath, je fus frappée par la ressemblance des attitudes des danseuses avec celles que j'avais étudiées dans les sculptures. J'avais ainsi une preuve vivante, si je puis dire, de la continuité des deux arts en regard l'un de l'autre.

Cela dit, examinons maintenant comment et dans quelle mesure l'influence de l'Inde s'est exercée à Java, à Bali, au Cambodge, au Siam et au Laos.

I. — Les sujets des ballets, comme on le sait, sont généralement tirés des grandes épopées indoues, le *Rāmāyana* et le *Mahābhārata*. Pourtant des légendes locales aussi ont quelquefois servi de thèmes, et nous verrons, par exemple, la légende javanaise d'Enao représentée au Siam comme à Java, la légende siamoise de Manora représentée au Cambodge

et au Laos comme au Siam, ce qui prouve que de nombreux échanges ont créé une réciprocité d'influence, sans doute assez confuse, mais parfaitement certaine, entre ces pays.

II. — LES COSTUMES diffèrent peu des costumes hindous primitifs; les masques et les bijoux portés par les acteurs (c'est-à-dire les danseurs) sont propres aux rôles de ceux-ci; la couleur même des costumes et des masques, ou, autrefois, la couleur employée pour peindre le visage des acteurs (ou des actrices) est propre à chaque rôle et déterminée suivant une symbolique des couleurs dont l'application s'est plus ou moins diversifiée dans les différents pays.

III. — A propos des GESTES, j'ai essayé dans un article(1) d'en expliquer la signification pour les danses cambodgiennes tout en montrant leurs rapports avec les gestes des danses hindoues. La matière serait peut-être un peu trop technique pour reprendre ici une explication d'autant moins utile que les détails ne concorderaient pas toujours, du moins en ce qui concerne Bali et Java.

Qu'il suffise de dire que chaque geste a sa signification propre, mais que celle-ci varie suivant le rang et le sexe du personnage qui l'exécute, suivant aussi qu'il danse seul ou non, suivant, enfin, s'il danse avec d'autres personnages, le rang et le sexe de ceux-ci.

Tous les gestes, attitudes et pas qu'on peut encore observer aujourd'hui sont déjà décrits dans l'*Abhinaya Darpaṇa*, lequel contient en outre un certain nombre de gestes dont on ne trouve plus l'équivalent dans la chorégraphie actuelle. Le sens initial de quelques-uns de ces gestes a parfois été modifié, mais, dans l'ensemble, la parenté des danses modernes et de l'*Abhinaya Darpaṇa* est tout à fait évidente.

Sujets des ballets, costumes et gestes, tels sont, dans les grandes lignes, les emprunts faits à l'Inde. Mais en dehors de ces éléments dont il faut reconnaître la grande importance, le facteur le plus important, le facteur essentiel de la danse est certes le rythme. Il est donné par la musique; or pas plus dans la musique javanaise que dans la musique siamoise, cambodgienne ou laotienne, je n'ai jamais pu relever d'influence hindoue.

Rien dans ces musiques, ou plus exactement dans cette musique (car les principes en sont les mêmes) rien, donc, ne rappelle les *rāgas* étranges et si caractéristiques de l'Inde. Elle est basée sur la gamme à cinq tons, usitée aussi par les Chinois; mais les instruments ne semblent pas avoir été empruntés à la Chine — pas plus qu'ils ne l'ont été à l'Inde —; on découvrirait plutôt des analogies entre quelques-uns de ceux-ci et certains instruments employés par des tribus sud-américaines, sauf à découvrir aussi que ces analogies sont contrariées par des différences de format et de tessiture.

(1) *The Traditional Meaning of the Gestures in the Cambodian Ballet*, Indian Art and Letters, I, 2, 1927.

Arrêtons-nous maintenant à quelques détails locaux dans chacun des pays que nous avons mentionnés.

A Java hommes et femmes prennent part aux représentations; ils dansent et chantent ou récitent en même temps, exécutant ainsi un véritable drame et non une simple pantomime. Cette forme théâtrale est appelée *wayang orang* (*wayang* signifiant spectacle, comédie, théâtre, et *orang* signifiant homme) par opposition aux autres *wayangs : wayang kelitik*, *wayang purwa*, *wayang golek* qui sont des spectacles de marionnettes, ou encore le *wayang beber*, sorte de théâtre d'ombres dont on retrouve l'équivalent au Siam, au Cambodge et en Birmanie. Nous avons là un nouvel exemple des échanges incessants qui ont eu lieu entre ces pays. Il est rarement possible de dire si ce sont les Malais qui ont emprunté, soit aux Thaïs, soit aux Khmers, ou inversement; il semble bien que dans le cas du *wayang beber*, l'apport soit malais, mais l'Inde et la Chine eurent également leurs théâtres d'ombres...

D'ailleurs si l'on a pu, non sans raison, établir un rapport entre l'esthétique des divers *wayang*, y compris le *wayang-orang*, l'histoire des théâtres d'ombres et de marionnettes est néanmoins trop éloignée de l'histoire de la danse pour qu'il faille s'y appesantir ici.

Les danseuses et danseurs professionnels (*roṅgen*) à Java ne se recrutent guère que dans les classes les moins élevées de la société et ne jouissent d'aucune considération. Toutefois ils appartiennent parfois aux maisons princières; et dans ce cas, au contraire, ils constituent une sorte d'aristocratie ; les danseuses alors ne sont plus appelées *roṅgeṅ* mais *bedoyo* et *serimpi*.

Il existe aussi parmi les Malais (mais non parmi les vrais Javanais) des sociétés de danse d'un caractère privé dont on ne peut faire partie qu'en se soumettant aux règles assez strictes qui les régissent et dont on ne peut guère se retirer une fois qu'on y a été admis.

Bali demeure, comme on le sait, un centre très vivant de l'indouisme. Les danses y ont gardé tout leur caractère liturgique, mais quelques-unes, même parmi les danses religieuses appartiennent au groupe si varié et presque universel des danses extatiques.

Dans l'ensemble, les danses sont organisées à peu près comme à Java ; elles sont restées toutefois plus près de leurs traditions originelles.

Les danseuses sont des fillettes dont la carrière est presque toujours terminée vers la douzième ou treizième année; leur apprentissage est long et sévère, leur gloire éphémère et anonyme.

Au Cambodge aussi, l'apprentissage des jeunes danseuses est long et sévère, du moins celui des danseuses du Roi. Elles sont amenées toutes jeunes au Palais, et confiées, lorsqu'elles sont acceptées, à une maîtresse de ballet (*khru lokhon*) qui n'hésite pas à frapper d'un long rotin les récalcitrantes ou les maladroites. Les maîtresses de ballet sont choisies parmi les anciennes danseuses qui, lorsqu'elles ne peuvent devenir maî-

tresses de ballet ont la ressource de continuer leur carrière théâtrale comme choristes ou comme habilleuses (ce dernier poste est spécialement honorifique car les habilleuses ont en partie la responsabilité des bijoux des danseuses, et ceux-ci sont souvent d'une grande valeur) ; à moins qu'avec l'autorisation royale, elles ne quittent le Palais pour se marier.

On pourrait presque traiter sous la même rubrique la danse au Siam, au Cambodge et au Laos ; les différences de costumes sont des plus minimes, les textes qui accompagnent les ballets sont les mêmes, récités ou chantés en siamois dans les trois pays ; mais on trouve pourtant encore quelques textes en vieux khmer au Cambodge. Contrairement à Java où nous avons vu les danseurs parler et chanter en mimant, l'action est ici racontée et commentée par un chœur qui comprend plusieurs solistes, car le récit est souvent dialogué.

La troupe royale, à Phnom-Penh, n'est composée que de femmes, saut pour les deux rôles de bouffons qui sont tenus par des hommes. Je n'ai jamais eu l'occasion de voir des troupes libres autrement composées et je ne crois pas qu'il en existe.

Au Siam et au Laos, il y a aussi des troupes de danseurs. Au Laos, les danseurs et la plus grande partie des danseuses se recrutent dans la tribu des Lus. Ce choix récompensa jadis le loyalisme de la tribu à l'un des premiers rois du Luang-Prabang, dans des temps légendaires ; il est devenu traditionnel et les Lus le considèrent comme une sorte de privilège dont ils sont très fiers.

Les danseurs Lus exécutent une danse dont je n'ai vu l'équivalent nulle part, mais dont le caractère relève de la même esthétique que les autres danses laotiennes, de la même esthétique, par conséquent, que les danses cambodgiennes et siamoises.

Je voudrais dire encore un mot d'une danse propre au Laos, moins belle que celle des Lus, du moins au point de vue occidental, mais remarquablement caractéristique : c'est celle des *Phu Gneu Ya Gneu* (c'est-à-dire du grand-père et de la grand-mère Gneu). Elle est exécutée une fois par an par trois hommes enfermés dans une sorte de carapace d'étoupe et de carton, à la fois costume et masque, représentant pour l'un des exécutants, un dragon, pour les deux autres, des vieillards à l'aspect fantastique.

La légende que rappelle cette danse a plusieurs versions; je rapporte celles qui m'ont été contées là-bas. Si la forme qu'elles ont prise est laotienne, on verra pourtant que le symbole mythique est commun à plusieurs mythologies.

a) Il y avait une fois, dans un étang profond, un grand dragon, terrible. Il ravageait la contrée et tous les efforts pour le tuer étaient restés inutiles. Grand-père et grand-mère Gneu, émus par les désastres qu'accumulait le monstre, comprirent un jour qu'ils réussiraient à en débarrasser le pays, mais ils connurent en même temps qu'ils ne le pourraient qu'au prix de leur vie; aussi, avant d'entreprendre leur expédition, demandè-



Danse laotienne des Phu Gneu Ya Gneu. *(Cliché de l'auteur).*

rent-ils au peuple de commémorer chaque année leur sacrifice, par cette danse.

b) Au temps où le ciel et la terre communiquaient, un arbre immense les reliait. Mais les hommes ayant offensé les habitants du ciel, ceux-ci résolurent, pour se venger, de rendre le feuillage de l'arbre si touffu qu'il en serait impénétrable, et du coup, la terre fut privée de lumière. Aucune prière, aucune offrande n'ayant pu fléchir la rancune céleste, Grand-père et Grand'mère Gneu s'offrirent à couper l'arbre. Ils y montèrent, parvinrent à l'abattre, mais tombèrent avec lui.

La danse semble se rapporter plutôt à la première version à cause de la présence du dragon, mais la seconde version est très en faveur auprès des Laotiens.

La danse, monotone et lente, continue durant des heures et des heures, accompagnée seulement de battements de tambour.

Nous voici loin de l'influence indoue. Les rythmes, toujours lents, sont plus capricieux et moins définis ; l'expressivité des mains est abolie par le costume qui les recouvre ; les pas enfin se réduisent à un piétinement monotone et sans art. Le caractère de la performance tient à sa monotonie même, à sa durée et au caractère des costumes, plus spécialement à celui des masques.

Nous ne trouverons pas davantage trace de l'influence hindoue dans les danses de la péninsule malaise, sauf, et indirectement alors, au sud, dans celles qu'ont introduites les Javanais, et au nord dans celles qu'ont introduites les Siamois.

Les danses des tribus non malaises, c'est-à-dire des tribus non musulmanes, car les différences sont plus religieuses qu'ethniques, revêtent souvent un caractère magique.

Lorsque hommes et femmes dansent ensemble, le rôle de celles-ci est très minime et se réduit, en somme, à une série de pas peu variés et à des mouvements d'épaules. J'ai pu observer le même fait dans un certain nombre de danses à Madagascar, ce qui n'a rien d'étonnant puisque les Malgaches appartiennent aussi à la grande famille malayo-polynésienne.

Bien que cette petite incursion en pays malgache nous éloigne singulièrement de l'Extrême-Orient, qu'il me soit permis de signaler en passant une curieuse analogie de noms entre deux danses qui n'ont pourtant rien autre de commun.

Le *trumba* exécuté à Madagascar est une danse violente et sauvage qui mène généralement l'exécutant à un état de transe et qui, dans l'esprit des Malgaches, possède une vertu d'exorcisme. Le *trumba* exécuté par les Jakuns de la Péninsule de Malacca est une psalmodie rythmée, accompagnée de mouvements très lents, mais rythmés aussi, dont le but est de commémorer la mémoire des ancêtres.

Empruntons encore, avant de finir, un dernier trait à Madagascar : les *bilalaos* — accompagnement dansé et mêlé de chœurs d'un récit conté

par le principal interprète — sont précédés d'une sorte d'invocation. Et par un détour imprévu, nous voici ramenés à l'Inde, car on sait que le drame indien est, lui aussi, précédé d'une invocation.

Certes, il faut se garder de chercher dans ces rapprochements autre chose que de lointaines correspondances, mais n'est-il pas troublant de les découvrir ?

Nous avons vu que l'influence de l'Inde s'est indubitablement exercée sur la danse à Java, à Bali, au Siam, au Cambodge, au Laos, et nous aurions dû mentionner aussi la Birmanie. Il est non moins certain que d'autres influences ont joué un certain rôle et que des éléments ont été empruntés au fond indigène. L'exemple du *lyké* suffirait à illustrer cette affirmation.

Le *lyké*, sorte de ballet comique, introduit au Cambodge il y a une soixantaine d'années, était connu et pratiqué depuis beaucoup plus longtemps au Siam, qui l'avait tiré du *lyké* javanais, primitivement religieux. Et qui peut dire si les Malais eux-mêmes n'avaient pas d'abord introduit à Java ce *lyké*, adapté, modifié, mais inspiré à l'origine des « cours d'amour » qui restent si en faveur en pays Thai ?

D'ailleurs, cette forme populaire de théâtre fait appel aux gestes du théâtre classique, donc aux gestes de l'Inde, parfois pour les parodier, comme elle parodie, en les vêtant de costumes burlesques, les héros classiques.

Nous pouvons donc dire que la danse classique, le théâtre dansé des pays dont nous venons de nous occuper garde très manifestement le caractère des danses hindoues primitives, et le garde avec la plus grande fidélité.

Aux Indes mêmes, comme nous l'avons dit, l'influence de l'Islam en a souvent altéré la pureté. Cette influence de l'Islam étant récente est facile à déceler ; mais il serait infiniment plus ardu de rechercher les sources initiales des danses indoues.

La tâche serait peut-être ingrate, mais elle serait passionnante.

JEANNE CUISINIER.

LES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES DE L'EXPÉDITION MONGOLO-TIBÉTAINE

Au début de novembre 1923, à Ourga, capitale de la Mongolie, s'achevait l'organisation de l'expédition en Mongolie et au Tibet, préparée par la Société russe de Géographie, dont je reçus la direction.

L'expédition comprenait 25 hommes : un géographe-géologue, S. A. Glagolev; un botaniste, N. V. Pavlov; un ethnographe, S. A. Kondratiev; un ornithologue-zoologiste, E. V. Kozlov; un médecin, des étudiants préparateurs, des guides, des conducteurs de dromadaires (on acheta 10 chevaux et 55 dromadaires pour notre caravane).

Pleins d'espoir, nous étions déjà prêts à nous mettre en marche dans la direction du sud de la Mongolie, comme il était prévu, mais les circonstances firent que notre activité se porta vers l'archéologie, non vers l'étude de la nature.

Grâce à l'assistance amicale du Comité Scientifique et du Gouvernement de la Mongolie, notre expédition réussit à accomplir des fouilles archéologiques dans le cours de l'année 1924. Les résultats acquis jusqu'à présent ont apporté de riches matériaux archéologiques qui intéressèrent vivement non seulement les savants russes, mais aussi des archéologues européens et américains, des historiens, des ethnographes et d'autres savants. Nous avons découvert 151 tumulus qui recèlent des restes d'une ancienne civilisation.

Dans une région pittoresque, entre Kiakhta et Ourga, à 122 km. d'Ourga, et à 8 km. 1/2 à l'est de la route principale, dans les montagnes Noïn-Oula, nous avons découvert trois champs funéraires avec des tumulus dispersés un peu partout. Les tumulus se trouvent dans trois gorges : Soutsoukte, Tsouroumte et Goudjourte, parmi des bouleaux, de rares pins et des mélèzes. Le plus grand tumulus mesure 21 mètres de hauteur. L'aspect extérieur des tumulus est caractérisé par un rectangle, tracé par une ligne de grandes pierres informes; au milieu, une cavité en forme d'entonnoir et un vallum circulaire.

Cependant, il est parfois difficile de distinguer ces tumulus : l'un d'eux s'élève d'un ou deux mètres au-dessus du sol, les autres se perdent dans l'épaisseur de la riche végétation qui couvre les pentes et le pied des mon-

tagnes, quelques-uns sont usés à ras du sol par leur ancienneté millénaire.

Combien de fois les hommes passèrent près de ces tumulus sans se douter des richesses qu'ils renfermaient dans leurs profondeurs !

A une profondeur de 14 m. 70 au fond d'un tumulus, notre expédition découvrit des objets d'art qui reflètent l'état des civilisations anciennes.

Au centre de chaque tumulus, se trouve un sarcophage fait d'un bois robuste avec deux ou trois, parfois cinq plafonds en poutres, construits de façon à résister au poids de la couche de terre. Le sarcophage mesure, en moyenne, 2 m. 10 de long et 1 m. de large, il est placé dans une cellule funéraire, entourée de corridors et de chambres extérieures qui succèdent à ces corridors. En un mot, ce sarcophage est renfermé dans deux petites maisons, séparées l'une de l'autre par des corridors. La chambre extérieure a 4 m. de diamètre. Tous les sarcophages sont disposés rigoureusement d'après les quatre points cardinaux. On y accède par le corridor du sud et par le côté sud du tumulus. Les tombes des hommes sont entourées de quatre corridors, celles des femmes n'en ont que trois. Le corridor sud manque dans les tombes des femmes, ce qui indique que la femme menait une vie recluse dans ces temps où il lui était encore interdit de sortir librement.

Nous atteignîmes les sarcophages par les cavités centrales du tumulus, et nous passâmes par des puits ouverts en carrés de 2 m. 80 de côté.

Dans les temps anciens, lorsqu'on voulait construire un sarcophage qui devait être enfoncé très profondément sous la terre, on creusait la terre en taillant des degrés du sud au nord. La besogne était très compliquée et, il faut le présumer, demandait un grand nombre d'esclaves. On enterrait le défunt en plaçant la tête au nord.

Nous fouillâmes un tumulus en refaisant pareillement les degrés, à partir du côté sud. Telle fut notre méthode d'excavation qui exigea beaucoup de temps et un grand nombre d'ouvriers et nous coûta au total environ 10.000 roubles.

Dans le tumulus qui fut fouillé en premier lieu sur une profondeur de 14 m. était située la cellule funéraire. Lorsque, après un moment d'émotion, nous l'atteignîmes, nous nous aperçûmes que son toit portait des traces de déprédations faites, probablement, par les pillards. Nous descendîmes par un chemin déjà frayé. Le premier qui descendit fut mon second aide Simoukov, ensuite S. A. Kondratiev et moi. Le spectacle qui se présenta à nos yeux nous enchanta. Dans la cellule funéraire éclairée par nos bougies, les murs étaient ornés d'étoffes fines en soie de différentes nuances, garnies d'ornements. Au milieu, s'élevait la tapisserie des cavaliers qui fut reconnue comme une merveille unique en son genre.

Cette tapisserie représente un cavalier de profil sur un cheval de type arabe, d'un travail artistique très fin ; la composition du dessin atteste l'influence hellénique.

Sur le plancher, sous le sarcophage, était étendu un épais tapis de feutre

avec une broderie rapportée qui représente un sujet entier : d'un côté, est figuré, avec une rare force d'expression, le combat dedeux animaux mythiques qui vont s'affronter; de l'autre côté, un élan terrassé par un lynx. La tête de l'élan exprime la terreur et la souffrance. Ce tapis, qui reflète des influences de l'art indigène, est reconnu aussi comme unique au monde. En dehors de ces objets, notre attention fut attirée par des tresses noires qui s'étendaient sur le plancher au nombre de vingt.

Parmi ces tresses, les unes se trouvaient dans des foulards de soie, les autres contenaient des talismans. Toutes étaient faites de cheveux d'hommes assez durs et seulement une avec un caillot de sang, faite de cheveux noirs comme le jais, très fins, très bien conservés; selon toute évidence, c'étaient les cheveux d'une femme, ces cheveux étaient unis par de petites lanières au milieu et sur les extrémités.

Partout dans le sarcophage étaient dispersés des fragments d'étoffes de laine et de soie, débris des vêtements du défunt, noires, jaunes et rouges, bordés de zibeline, des morceaux de chaussures souples avec un ornement, des débris des selles, des urnes cassées avec un ornement chinois, des coupes de sacrifices en bronze, la figure d'un chevreuil avec une base de métal pour les cornes, des objets de bronze, des filets faits en crin de cheval et plusieurs autres menus objets, au nombre d'environ deux cents.

Le couvercle du robuste sarcophage en bois était orné par de menues plaquettes d'or dont les restes tiennent encore, le sarcophage est fait de planches en bois de mélèze de 6 cm. de large, solidement reliées entre elles par des chevilles.

On n'a pas trouvé de squelette humain dans ce tumulus, non plus d'ailleurs que dans les autres qui furent fouillés plus tard. Quelques os épars se trouvaient en différents endroits des sarcophages, dispersés, selon toute évidence, par les pillards qui pénétrèrent dans le tumulus à des époques plus récentes.

Dans un des sarcophages, dans un tumulus, classé sous le n° 25 dans notre levé, sur une profondeur de 10 m., en plus des étoffes en soie, éparses çà et là, analogues à notre gaze ou à notre mousseline, des tapis, des tapisseries, des objets en bronze et en bois, etc., on a trouvé environ trente-cinq objets en bronze semblables entre eux, dorés, affectant en haut la forme d'une tulipe, en bas troués de petites cavités et garnis d'un crochet latéral. En un autre endroit, on trouva soixante-dix objets semblables de moindres dimensions, également en bronze et très dorés. Des débris de cannes en bois noir qui se sont conservés dans ces cavités, couverts de laque noire de Chine, on peut conclure que ces étranges objets servaient de pommes ou terminaisons aux longues cannes en bois. Quant aux crochets, on y fixait des baldaquins qui décoraient les sarcophages.

La tombe d'une femme de haute naissance, dans le tumulus n° 23 qui porte le nom de *Près des trois pins,* à une profondeur de 11 mètres, a livré des objets élégants en or; selon toute évidence, ce tumulus ne fut

pas touché par les pillards. Les bagues faites pour un doigt de femme effilé portent des rubis; les boucles d'oreille, d'un travail exquis, représentent la tête d'un bœuf vue de profil et sont aussi ornées de pierres rouges.

Au même endroit on trouva, en très bon état de conservation, la représentation d'un cheval qui rappelle par son aspect général les figures des vases scythes, une tablette en néphrite avec le tracé d'un visage humain, un puisoir étroit en bois, les débris d'un miroir chinois, des fragments de céramique en forme de tuiles plus ou moins grandes, des urnes funéraires. Au chevet du sarcophage étaient disposées quatre petites coupes aux bords évasés, couvertes de laque noire de Chine, avec des garnitures d'or et un ornement original en couleurs. Ces coupes ainsi que les débris du miroir témoignent d'une influence chinoise.

Mais tous les tumulus ne livrèrent pas d'aussi riches dépouilles. Le grand tumulus classé sous le nom de *Tumulus d'André*, situé sur une hauteur, dont le sol sec se prêtait facilement à des fouilles, se révéla très pauvre par son contenu. A une profondeur de 8 m., on découvrit les restes insignifiants d'une cellule funéraire détruite et ravagée; les fouilles les plus poussées ne nous livrèrent que quelques flèches de fer, complètement rouillées.

Nous ne nous arrêtâmes pas longuement sur les tumulus moyens et plus petits; leurs sarcophages se trouvaient pour la plupart situés peu profondément; c'étaient, de toute évidence, des tombes de gens du peuple ou d'enfants et leur intérieur était toujours très pauvre.

Actuellement notre expédition est en train de faire des fouilles dans un tumulus connu sous le nom de l'*Humide*. Nous avons commencé ce travail déjà l'été dernier, mais à une certaine profondeur on trouva de l'eau. Nous mîmes quatre pompes en action pour rejeter cette eau au dehors. Jour et nuit, vingt-quatre hommes pompaient cette eau, mais il en venait toujours. Ce tumulus humide m'attirait particulièrement, car je pensais qu'en raison de ces conditions défavorables les pillards n'avaient pu y pénétrer et en ôter les objets les plus précieux.

A une profondeur de 10 m., on trouva dans la tombe une grande quantité d'objets en néphrite, d'étoffes de tapisserie, des tapis, couverts d'ornements hiéroglyphiques, de petites figures de griffons, de lynx et de cerfs tachetés.

Lorsqu'on examine les objets trouvés, ainsi que les bois, le cuir, les étoffes, les tapis et les nattes, on se pose la question suivante: comment tous ces objets enterrés sous la terre pendant plus de deux mille ans ont-ils pu se conserver? La seule explication possible est la température égale et basse qui est restée sans changement au cours des millénaires à la profondeur de quelques mètres et qui contribua grandement à conserver même les étoffes légères.

Tous les objets extraits des tombes ont été ramenés à Leningrad, net-

toyés de la boue, de l'argile, de la poussière qui les souillaient et restaurés par les spécialistes ; ils paraissent maintenant presque neufs et sont exposés à la Société de Géographie.

Lorsque nous avons examiné les objets extraits des tombes qui tantôt reflètent diverses influences, grecques ou chinoises, tantôt attestent une création indépendante : tapis avec des figures d'animaux, instruments pour faire du feu, les planches trouées au centre de petites cavités et un bâton qui en tournant dans cette cavité produit le feu, tous ces objets qui sont classés par le professeur Sternberg parmi les merveilles du monde, nous nous sommes intéressés à l'histoire ancienne du peuple qui habitait autrefois cette région. Quelques-uns des objets, comme il est établi par les archéologues, remontent au deuxième millénaire avant J.-C.

En se fondant sur les sources chinoises, il est possible d'établir les rapports entre les Huns d'Europe, v^e-ive siècles avant J.-C., et le peuple Hiong-nou. Cette tribu était au nord voisine des Chinois et vivait à l'état nomade, lorsque Mao-touen s'empara du trône par un parricide et se proclama *chan-yu*, c'est-à-dire khan. Il réunit sous sa domination les autres peuples nomades et forma ainsi le « premier empire nomade » qui se trouvait dans les anciens temps dans les régions montagneuses de Noïn-Oula. Les rapports mutuels de la Chine avec les Hiong-nou se caractérisent par une série de razzias des nomades sur les terres du riche voisin, razzias auxquelles les Chinois répondent en envoyant des troupes.

Dans la première moitié du i^{er} siècle avant J.-C., la puissance de l'empire fut ébranlée et les Chinois purent employer envers les Hiong-nou l'un des principes fondamentaux de leur politique — l'assimilation des étrangers. Les mœurs chinoises commencent à pénétrer dans le milieu primitif de ces nomades, les princesses chinoises épousent les princes hiong-nou et apportent avec elles des étoffes de soie et des objets d'art.

Ce sont justement ces influences qui apparaissent dans les tombes que nous avons trouvées ; parmi les objets qui caractérisent la création indigène il s'en trouve qui reflètent l'époque de la dynastie qui régnait deux siècles avant J.-C.

De l'étude anthropologique des crânes extraits des tombes on peut conclure que les défunts appartenaient plutôt à la race iranienne.

P. Kozlov.

Communiqué par le Bureau des relations intellectuelles entre l'U. R. S. S. et l'étranger.

LA " RÉSIDENCE D'AFRĀSIYĀB "

PRÈS QAL'A-YI NOW, PERSE

... Nous approchons du hameau de Qal'a-yi now, pauvre petite habitation entourée de végétation sordide. 25 km. nous séparent du Téhéran A droite, à 1 ou 2 km. du hameau, campé sur un monticule, s'élèvent les crénaux des murs en ruines, fortement éprouvés par les intempéries et le poids des années. Ce tertre aux ruines est le but de notre expédition. Dans le pays on l'appelle pompeusement « La Résidence d'Afrāsiyāb ». Y a-t-il un rapport quelconque avec la « Cité d'Afrāsiyāb », près Samarkand, qui existait à l'époque bien avant l'avènement de l'Islam? Est-ce vraiment l'ancienne résidence d'Afrāsiyāb? Je ne saurais l'affirmer. Des fouilles seules, conduites ici et à Samarkand, pourraient jeter une lumière définitive sur la question.

Il n'existe aucune route ou sentier qui relie Qal'a-yi now aux ruines historiques, et nous avons pris la direction au jugé à travers les champs et les prés. Nous, c'est l'auteur et M. N. G. Alty-Parmakoff, constructeur de la chaussée Téhéran-Véramine, laquelle passe tout près du hameau parallèlement à l'ancienne route communale; c'est grâce à lui que j'ai pu réaliser une très intéressante excursion.

On ne voit aucun vestige d'habitations qui auraient pu se grouper autrefois autour de la Résidence. Peut-être est-ce le temps qui a tout effacé, et il ne reste que la steppe vaste et indifférente. Mais très probablement il n'y en avait point.

Haut de 36 mètres, large de 80 mètres, le tertre mesure 190 mètres de longueur. Ces chiffres sont donnés approximativement et sans tenir compte des détériorations de la périphérie par l'effet des éboulements. Sans aucun doute il est de construction artificielle. Quelles mains travaillèrent à cette besogne? Était-ce le caprice d'un chef puissant et présomptueux qui dépêchait des captifs et des esclaves pour l'ériger? Mais il semble difficile de pénétrer le silence du monument. Que peut-il renfermer dans ses flancs? Qui habitait sous la garde de ses murs? Était-ce une résidence royale comme semble l'indiquer la légende? Ou une place forte destinée à briser les assauts d'un envahisseur inconnu et redoutable lançant les attaques de ses hordes sous la couverture de la chaîne d'Elbourz? Ne sommes-nous pas à la porte même des grands mouvements migratoires des



a



b

Deux vues des ruines : *a,* vers le sud-est ; *b,* vers le nord-ouest.

peuples? Et à proximité se trouve l'ancien Rey, grand berceau des civilisations anciennes.

Un autre monument de la même période antérieure à Mahomet, la citadelle des Guèbres — se trouve près de Véramine, du côté nord-ouest. C'est un rectangle régulier de 1 km. 5 sur 1 km. 2 et ses remparts, de 5 mètres d'épaisseur, sont construits en briques crues.

Le tertre de Qal'a-yi now, comme semblent l'indiquer les quelques vestiges épargnés par le temps, fut entouré par un fossé que l'on pouvait alors remplir d'eau. Nous n'avons pas réussi à découvrir aux alentours aucune trace de canaux ou autres conduits apparents. Mais il n'est pas impossible que l'eau coulât par un système souterrain. Même maintenant on rencontre en Perse de ces canaux creusés sous terre et parfois se superposant en étages. Il faut cependant ajouter que le hameau Qal'a-yi now ne connaît en fait d'irrigation que les canaux en surface.

L'examen de la configuration générale du tertre nous révèle sa forme régulière d'un rectangle allongé dont le côté long, à pente relativement douce, est parallèle à la chaussée. Le versant court a, au contraire, une pente beaucoup plus raide qui, autrefois, devait tomber à pic, presque verticalement. Aujourd'hui l'ascension du tertre ne présente aucune difficulté, les pentes étant fortement éprouvées par des éboulements et l'affaissement lent des remparts autrefois hauts et résistants.

La désolation de ces lieux abandonnés, les murs lézardés et décrépits, les voûtes suspendues dans le vide, laissent à peine deviner la puissance et la splendeur éteintes de l'ancienne « Résidence d'Afrāsiyāb ».

Pour mieux comprendre l'art du bâtiment en Perse, il faut bien remarquer que les briques cuites, à cause du manque de combustible pour la cuisson, sont considérées comme un objet de luxe, et leur emploi est réduit strictement aux cas de nécessité vitale. Aussi toutes les constructions du tertre d'Afrāsiyāb sont-elles faites en briques crues, sauf l'édifice central, la citadelle même, qui est bâtie en pierres de taille et moellons soudés soigneusement à la chaux avec des joints en briques cuites destinés à renforcer la bâtisse en pierre. Ces briques sont de grandes dimensions, de la forme traditionnelle en Perse, plates et carrées, et d'une cuisson parfaite.

La partie centrale de la citadelle est occupée par une salle rectangulaire orientée dans le sens de l'axe central du tertre. A l'intérieur six piliers carrés supportent trois grandes voûtes en ogive bicentrales. Les murs extérieurs de l'édifice enveloppant cette salle forment de la sorte des couloirs étroits et voûtés qui la contournent, chaque couloir pourvu de quatre portes.

Dans le mur du côté sud de la salle sont pratiqués trois passages disposés dans le sens des axes de la salle et des galeries latérales. Le passage central est plus grand et plus haut que les passages latéraux. Tous trois sont en voûte. Le mur nord ne semble pas posséder de passages, mais il serait possible qu'il y eût là un unique passage central étroit.

Le sol à l'intérieur est revêtu de briques crues.

Cette grande salle rectangulaire, limitée par des murs épais en pierre, constitue le cœur de la citadelle. A-t-elle supporté une toiture ? Il est permis de le supposer, et dans ce cas le toit a dû être fait de grosses poutres posées horizontalement.

Les murs gardent encore des vestiges d'ornementation et il reste des traces de revêtement de plâtre. Certains indices laissent deviner l'existence d'une terrasse extérieure, à ciel ouvert, du côté sud de la salle centrale.

Malheureusement, peu de chose a résisté à l'action destructive du temps et des éléments pour nous porter témoignage des faits du passé.

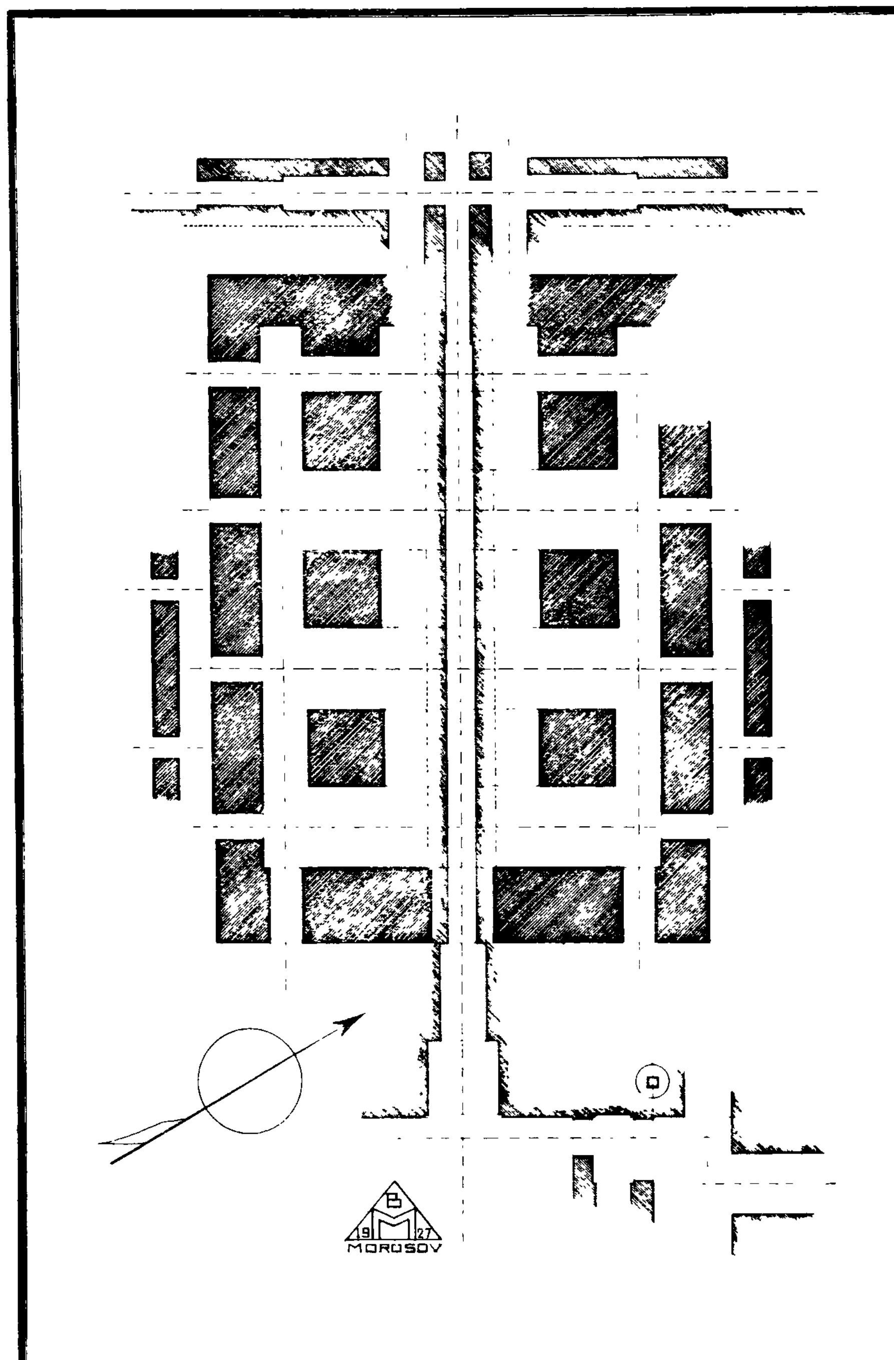
Au-dessous de la salle centrale, dans le corps même du tertre, se trouve une sorte de grand hall formé par deux galeries communicantes, étroites et basses, de hauteur d'homme, dont l'une longe le côté nord de la salle et l'autre suit son axe central d'un bout à l'autre. Ce hall est construit en moellon avec remplissage d'argile. Les parois sont maçonnées en moellon au mortier, ce qui semble un indice de leur utilisation comme place forte. Leur construction particulièrement soignée et solide indique l'importance que l'on attachait alors au côté nord de la citadelle.

Il eût été vain et téméraire, dans l'état actuel de mauvaise conservation du monument, de tenter une reconstitution exacte et complète des salles situées à cet étage inférieur, et de retracer le plan d'ensemble de toute la construction de Qal'a-yi now sans procéder à des fouilles minutieuses.

Toutefois quelques points de repères que nous avons réussi à prendre aux endroits accessibles à l'investigation nous ont permis de constater qu'en ses grandes lignes le plan général ne se trouvait point en harmonie rigoureuse avec les axes médians de la citadelle. D'un autre côté, il apparaît d'une façon également incontestable que c'était la direction de l'axe longitudinal du tertre qui a déterminé l'établissement du plan d'ensemble. Même dans l'état actuel du monument, il est possible de retrouver les traces d'une large galerie de communication centrale qui traversait le tertre en toute sa longueur. L'existence d'une autre galerie transversale apparaît aussi très plausible ; dans ce cas les deux couloirs auraient divisé le tertre en quatre parties égales.

Le but de notre voyage à Qal'a-yi now est atteint. Ces quelques observations que nous avons pu recueillir au cours de notre visite pourront, peut-être, contribuer à conserver le souvenir de ce monument impressionnant par le style de son architecture archaïque et massive. Tombé en ruines, abandonné, il termine son existence dans un calme oubli.

B. M. Morosov.



Plan de la " Résidence d'Afrāsiyāb ", par B. Morosov.

L'ART DES GRANDES MIGRATIONS
EN HONGRIE ET EN EXTRÊME-ORIENT

La Hongrie — la Hongrie historique s'entend — constituait une unité géographique entre l'Orient et l'Occident ; aussi devint-elle, comme le Turkestan chinois, par exemple, un domaine-frontière où les influences occidentales se firent sentir tout autant que les influences orientales. Le caractère du pays, d'une complexité qui répond à la composition et à la culture de sa population, en est demeuré difficile à comprendre pour le reste du monde.

C'est avec peu d'effet que le Danube arrose ce pays : il n'arrive pas à en faire un territoire de passage. La Hongrie est tombée sous les influences tantôt de l'Orient, tantôt de l'Occident. Mais aucun conquérant n'a réussi à dépasser la Hongrie pour s'assurer un empire durable soit vers l'est, soit vers l'ouest. Une fois seulement au cours de l'histoire, la Hongrie deviendra le centre de gravité d'une puissance mondiale : le génie qui parvint à la créer n'est autre qu'Attila, le roi des Huns. Mais son œuvre fut, elle aussi, de courte durée.

C'est en raison même de ces conditions singulières que la Hongrie est un des territoires les plus intéressants pour l'étude archéologique. Les traces de tous les peuples qui sont arrivés là au bout de leur course forment un tableau extrêmement frappant, car les caractères particuliers, éclairés et contrastés les uns par les autres, y ressortent dans toute leur verdeur.

Les savants hongrois n'ont pas négligé d'étudier ce tableau ; certains d'entre eux sont bien connus à l'étranger. Mais la plupart se sont voués à une tâche ingrate. Ils ne pouvaient développer leur talent dans la mesure voulue, faute d'être soutenus chez eux ; à l'étranger, ils demeuraient inconnus pour la raison surtout que leurs travaux paraissaient en hongrois, et que cette langue ne se parle que dans un domaine relativement trop restreint.

Dans les pages qui suivent, tout en indiquant certains rapports que les monuments des grandes migrations trouvés en Hongrie présentent avec ceux d'Extrême-Orient, je voudrais indiquer en passant les mérites acquis par l'archéologie hongroise dans l'étude de ces matériaux.

Il est peut-être superflu de préciser — puisque je parle de connexions

avec l'Extrême-Orient — que je prends les « migrations » dans une acception restreinte : c'est de l'époque des Huns et des Avares dont je veux parler; et peut-être aussi d'une période qui précède ce siècle remarquable entre tous, et par certains côtés extraordinairement important. Les trouvailles que nous allons passer en revue sont datées, grâce à des monnaies romaines, comme suit : Faustina († 170) ; Philippus Arabs († 249) ; Herennius Etruscus († 251); Aurélien († 275); Carus († 283); Dioclétien († 305); Licinius († 323); Constantin le Grand († 337); Constantin II († 340); Constans (350) ; Constantinus Gallus († 354); Vetranio († 356); Constantius II (361); Julien l'Apostat († 363); Valentinien Ier (375); Valens († 378); Gratien († 383); Valentinien II († 392); Valentinien III († 455) (1).

Jusqu'à présent, diverses parties du territoire, la grande cuvette hongroise, ses confins du côté autrichien, les Balkans même (Tirana en Alba-

(1) Joseph HAMPEL, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn* (1905), I. P. 17-23. — P. 18 : « Lipp [voir note 2] s'était trompé dans l'estimation de la valeur des trésors monetaires au point de vue des déterminations chronologiques. Comme dans les sites funéraires fouilles par lui les monnaies les plus tardives étaient celles de l'empereur Gratien (367-383), et que les monnaies antérieures y étaient représentées, mais en très petit nombre, Lipp crut que les sites funéraires en question n'étaient pas antérieurs au règne de Gratien. Ce savant émérite pensait que dans tous ces cimetières reposaient les restes de trois générations tout au plus. » — Ayant fait remarquer la grande rareté des découvertes de monnaies (p. 19-20), Hampel ajoute : « De ces faits il résulte, nous semble-t-il, que les monnaies en question nous indiquent le début, parfois le milieu, mais non pas la fin de l'époque à laquelle remontent les sites funéraires de ce groupe... (P. 20 :) Après cette époque (première moitié du ve siècle, règne de Théodose II) on ne frappa plus aucune monnaie dans le pays ; c'est pourquoi sans doute les émissions du IVe et du Ve siècles conservent encore pendant plusieurs centaines d'années leur valeur d'achat dans le trafic des peuples barbares entre eux, et servent aux petits échanges... (P. 21 :) Ces phénomènes principalement nous permettent de soutenir que...ces sites funéraires vont fort loin dans « l'époque sans monnaies » et que c'est une des raisons pour lesquelles les monnaies y sont de toute façon très rares... (P. 22 :) Nous admettons que le groupe débute avec le IVe siècle et qu'il couvre un laps de quatre siècles environ. » — Géza NAGY, *A Magyar Nemzet története* (Histoire de la nation hongroise), I, p. CCXCV-CCXCVI : « Le peuple cavalier barbare, issu selon Aurel Török d'un mélange des races mongole et caucasienne, qui s'établit ici [dans la région de Keszthely] avait déjà occupé le territoire vers le milieu du IVe siècle; les monnaies qu'on rencontre assez nombreuses dans les fouilles sont, à l'exception d'un denier de Tibère et d'un denier d'Antonin le Pieux, toutes du IVe siècle... Tandis que les monuments des barbares installés en Pannonie sont datés par des monnaies du IVe siècle, les monnaies des sites analogues de l'ancien territoire barbare, pour autant qu'on en trouve, appartiennent toutes à une époque antérieure ». — *Budapest a népvándorlás korában* (Budapest à l'époque de la migration des peuples); *Budapest régiségei* (Les antiquités de Budapest), 1897, p. 86 : ... « La fondation de ces cimetières pourrait remonter dans la basse plaine à la première moitié du IVe siècle ; dans la Pannonie méridionale au deuxième tiers du IVe siècle ; au Fertö (lac de Neusiedel) à l'époque où il n'y avait plus de monnaie, c'est-à-dire à la première moitié du Ve siècle. » — Andreas ALFÖLDI, *Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien* (1926), p. 9 : « Nagy fut amené à son hypothèse contraire à l'histoire pour avoir mal utilisé les données chronologiques des monnaies découvertes. Il a en effet reporté tout simplement leur date d'émission sur les objets trouvés en même temps; or, nous n'ignorons pas que grâce à la population romanisée de la Pannonie, beaucoup de monnaies du IIIe et du IVe siècle, ainsi que d'autres fabrications romaines, parvinrent les unes directement, les autres indirectement, jusqu'aux barbares d'époque bien postérieure qui nous les ont laissées. Ainsi toute la valeur chronologique de ces monnaies n'est donc que celle d'un *terminus post quem* entendu au sens le plus large La même erreur entache une hypothèse analogue recemment avancée par Constantin Diculescu (*Die Vandalen und die Goten in Ungarn und Rumänien Mélanges Mannus, III* (1923), p. 62-103), qui attribue de la même façon les sites funéraires de Keszthely aux Alains venus avec les Vandales. » — J'ai cité largement Hampel et Geza Nagy pour être dispensé de réfuter des objections comme celles qu'on vient de lire. Une monnaie d'or d'Honorius (395-408) a été découverte récemment par M. Fettich à Körösladány. (*Archæologiai Értesitö* 1930, p. 208.)

nie) ont livré dans des milliers de sépultures une foule innombrable de monuments où l'on retrouve le style dénommé « de Keszthely » d'après le site contemporain très riche découvert par Wilhelm Lipp (1). Il semble très peu probable que des découvertes ultérieures puissent modifier beaucoup l'aspect d'ensemble de toutes ces trouvailles. Le fait que des monnaies postérieures de l'empire byzantin ne se rencontrent jamais dans ce groupe nous autorise à admettre que le début des monuments de la culture dite de Keszthely remonte à une époque beaucoup plus haute que celle des Avares. Les témoignages occasionnels des contemporains ne nous ont laissé qu'un tableau bien incomplet des peuples migrateurs venus de l'Orient. Cependant on y discerne nettement que plusieurs peuples différents se trouvaient réunis non seulement sous la domination des Huns, mais encore sous celle des Sarmates qui l'avait précédée (2). En ce qui concerne les Goths, nous savons que des tribus de Huns se battaient avec eux contre leurs congénères (3). Eu égard aux témoignages qui nous sont parvenus d'un côté, aux énormes lacunes des sources littéraires de l'autre, il serait téméraire et inutile de nous livrer à des spéculations pour savoir comment et à quelle date plus précise les peuples dont nous pouvons avoir à nous occuper sont arrivés en Hongrie (4). Le mieux que nous puissions faire pour l'instant sera de nous en tenir aux datations données par Joseph Hampel dans un ouvrage qui fait encore autorité, ses « Antiquités de la Hongrie du haut moyen âge ». Il concède qu'il ne serait pas impossible que le style dit de Keszthely eût été répandu dès l'époque des Sarmates, et fût resté en vogue sous les Avares (5).

Nous pouvons regarder Hampel comme l'incarnation de la conscience scientifique de sa génération. Il se gardait toujours avec une vraie angoisse de soutenir quoi que ce fût sans raisons probantes, ou de se livrer à ces hypothèses qui prêtent une riche matière au roman historique, mais ris-

(1) Wilhelm Lipp, *Die Grabfelder von Kesthely* (1884). — Hampel, *op. cit.*, p. 17.

(2) Ammien Marcellin, XXXI, 2-3; Arrien, *Tactica*, édit. Scheffer, § 5 et 6; *Wei Chou*, chap. CII, edition impériale de 1736, p. 12 ; traduit et commenté par Friedrich Hirt (*Ueber Wolga-Hunnen und Hiung-nu*, Sitzungsberichte d. philos.-philol. u. d. hist. Klasse der K. B. Akad. d. Wiss. zu München, 1899, t. II, fasc. 2, p. 245 sqq.). — Saint Jérôme, *Ad Heliodorum*.

(3) Ammien Marcellin, XXXI, 3.

(4) Andreas Alföldi, *Der Untergang...*, p. 2 : « Nous n'obtiendrons des données concrètes, utilisables pour l'histoire,... que si nous ne perdons pas de vue les possibilités historiques ». P. 9 : « C'est un fait que dans la seconde moitié du IIIe siècle et au début du IVe, des Iraniens arrivèrent en Hongrie en compagnie des Germains orientaux ; mais bien loin de parvenir jusqu'en Pannonie ils ne se mêlèrent pas aux Iaziges ». P. 18 : « Par ces premiers sites funéraires sans mélanges, nous apprenons que le trafic commercial avec Byzance atteignit d'abord les Avares sur le territoire hongrois principalement; auparavant ils devaient habiter au fond de l'Asie, bien loin du monde commercial byzantin. » P. 22 : « Le motif hongrois [le « combat de bêtes »] est donc bien plus rapproché des monuments pontiques, lesquels conservent sa disposition antique, antithétique; elle s'y rencontre souvent en interprétation tantôt scythe et tantôt grecque... » P. 30 : « Les plus anciens sites funéraires des Avares en Hongrie prouvent que ce peuple ne se trouvait pas auparavant dans la zone d'exportation byzantine ; par conséquent il n'est pas possible qu'il ait habité les côtes septentrionales de la mer Noire... » Autant d'affirmations, autant d'erreurs, et d'inconséquences, autant d'appréciations fausses des possibilités historiques et de formes d'expressions mal choisies.

(5) Hampel, *op. cit.*, I, p. 23.

quent de détourner la science vers des passe-temps oiseux. Sa règle était de soutenir une idée moins affirmativement qu'il n'eût été licite de le faire, de crainte que la vérité n'en sortît tant soit peu déformée.

HAMPEL trouva un excellent collaborateur pour la section archéologique du Musée National Hongrois, dont il était le directeur, en la personne de Géza NAGY, dont les capacités d'intuition furent véritablement étonnantes. Joseph HAMPEL et Géza NAGY se complétaient à merveille, et purent se rendre réciproquement de grands services. Leur travail commun à la direction du musée se poursuivit coude à coude, au moment où les plus riches sites du pays étaient fouillés par le docteur André DE JÓSA, fondateur et directeur du Musée de Nyíregyháza ; Moritz WOSINSZKY, fondateur du musée de Szegszárd ; August de SOTÉR, fondateur et directeur du musée de Magyaróvár ; le professeur Béla de PÓSTA ; Alexis de KADA, bourgmestre de la ville de Kecskemét et fondateur de son musée ; M. Ladislas ÉBER, le professeur Arnold BÖRZSÖNYI, directeur du musée de Györ, le docteur Louis de MÁRTON, successeur de Hampel à la direction de la section archéologique au Musée National, Étienne TÖMÖRKÉNY, conservateur du musée de Szeged, Gabriel CSALLÁNY, fondateur et directeur du musée de Szentes, Jules TERGINA, Sigismond SZELLE, Charles GUBICZA, Joseph POGÁNY ; ce fut l'époque la plus brillante de l'archéologie hongroise, celle qui reflète le mieux la vitalité du pays au dernier tournant du siècle.

Les résultats les plus importants de l'œuvre écrit de tous ces savants sont résumés par HAMPEL dans son ouvrage déjà nommé (1), synthèse très sûre de tout ce qui était acquis, dans le domaine qui nous intéresse aujourd'hui, jusqu'à l'apparition (1905) de ses trois volumes souvent cités. Les succès de la jeune génération sont passés en revue brièvement dans une monographie publiée en 1929 par Nándor FETTICH (2) qui renvoie aux recherches de François MÓRA, de Jean SOREGI, du baron Charles MISKE, de Louis ZOLTAÏ, de T. A. HORVÁTH et de Jules RHÉ.

Il est infiniment regrettable que les vétérans de l'archéologie hongroise énumérés plus haut aient rédigé leurs travaux principalement en langue magyare, ce qui les laissa inconnus du reste du monde. Peu avant sa mort, Géza NAGY eut la satisfaction d'être apprécié selon ses mérites par un savant comme Ellis H. MINNS (3). MINNS eut naturellement à s'occuper de ses recherches sur les Scythes et de la question touranienne, puisqu'il rédigeait un ouvrage d'ensemble sur les Scythes. Par contre, certains savants dont le nom n'est que trop célèbre dans l'archéologie des migrations ne s'acquittèrent jamais de leur dette de reconnaissance envers ce rare génie.

Il faut dire que Géza NAGY représentait éminemment une particularité

(1) HAMPEL, *op. cit.*, I.

(2) N. FETTICH, *Bronzeguss und Nomadenkunst auf Grund der ungarländischen Denkmaler, mit einem Anhang von L. Bartucz über die anthropologischen Ergebnisse der Ausgrabungen von Mosonszentjános, Ungarn*, ΣΚΥΘΙΚΑ, 2. Seminarium Kondakovianum, Prague, 1929, p. 9-12.

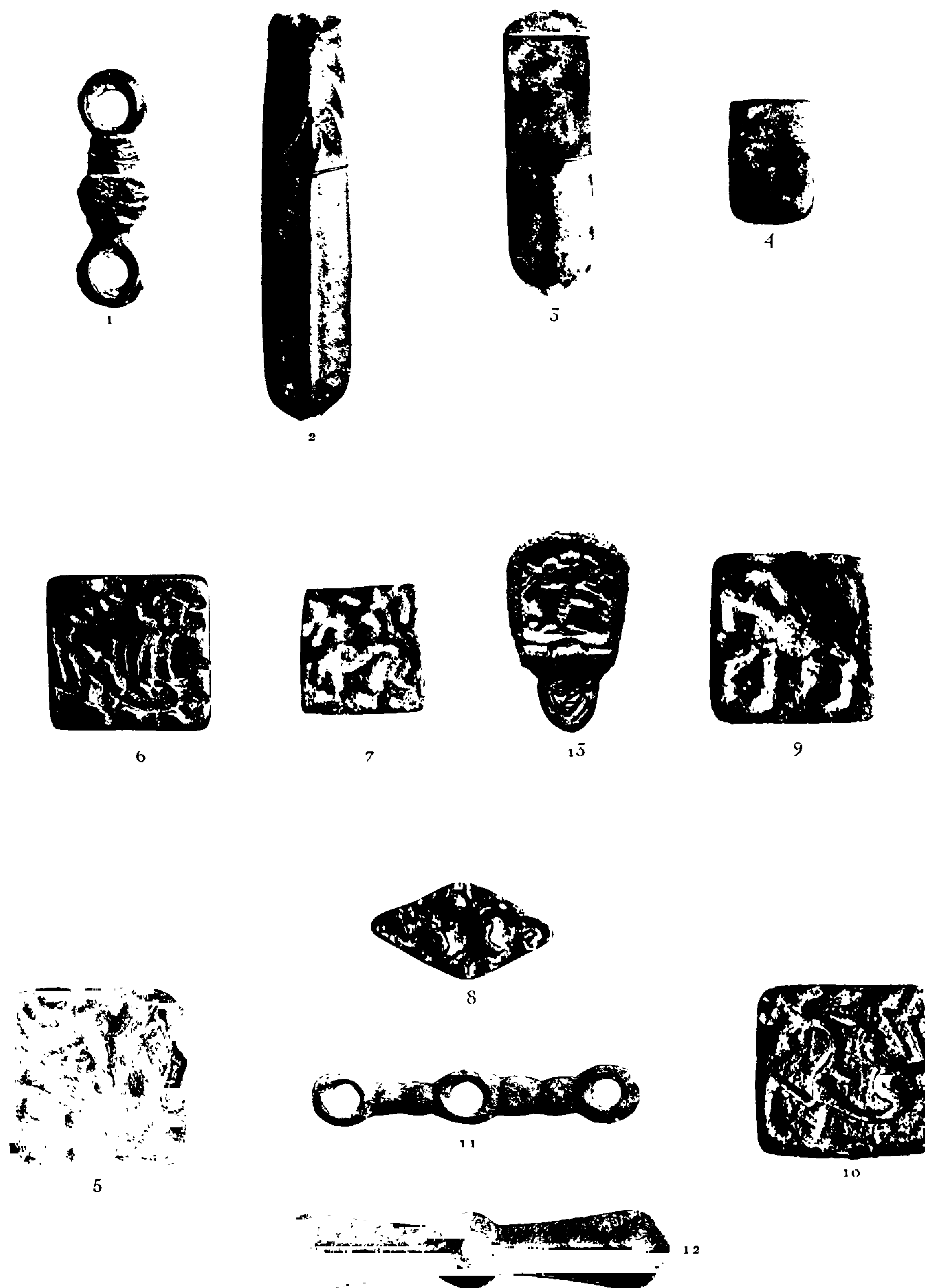
(3) Ellis MINNS, *Scythians and Greeks* (1913), p. 85-87, 91, 95.

des savants hongrois, particularité fort préjudiciable à eux-mêmes et à leur pays : c'est qu'ils renoncent à mettre en valeur leurs propres découvertes. La Hongrie menait à l'ombre de l'Autriche une existence modeste. Une certaine discipline politique et culturelle, imbue depuis des siècles, avait eu pour effet que l'intellectuel hongrois n'osait pas s'attribuer dans le monde scientifique une place aussi haute que son confrère occidental plus prisé. En outre, le savant hongrois, ne pouvant se parer d'aucun titre élevé, était dressé par le fonctionnarisme à une modestie particulière. L'opinion publique elle-même n'avait pas appris à reconnaître dans le savant, en vertu de sa science même, un homme représentatif. Des hommes de grande valeur, sans prétentions extra-scientifiques — et Géza Nagy en était le plus dépourvu de tous — ont été les victimes de cette situation.

Pour faire comprendre ce que son intuition avait de génial, citons ici quelques passages de ses travaux (1) : « Parmi nos trouvailles archéologi-
« ques, il serait difficile d'en nommer aucune qu'on pût désigner comme
« hunnique ; de ce fait nous avons déjà conclu que le peuple hun ne s'ins-
« talla jamais en masse dans notre pays, mais ses chefs mêlèrent leur sang
« aux peuples alliés et à leur entourage. Tous ces objets ornés de griffons,
« de rinceaux, de combats d'aigles, de chevreuils et autres mammifères,
« ces boucles, ces pièces de harnais, ces terminaisons de courroies et autres
« objets de l'époque des migrations, dont les motifs sont, à n'en pas douter,
« partis de la région du Pont-Euxin ou du Caucase pour arriver chez nous,
« remontent peut-être à la seconde moitié du IIIe siècle, et en tout cas à la
« première moitié du IVe siècle, ils se maintinrent au moins jusqu'à la fin
« du VIe siècle ou même au delà. Ces monuments ne peuvent donc être rap-
« prochés que de ceux des Sarmates-Alains qui se trouvaient là dès avant
« la domination des Huns, et y restèrent après eux. Parmi ces trouvailles
« apparaît d'abord, avec des monnaies du IVe siècle, l'étrier que nous avons
« pu déjà attribuer à l'influence hunnique, avec d'autant plus de raison
« que dans ces fouilles les sépultures de cavaliers sont extrêmement rares ;
« le nombre des sépultures ordinaires qui se groupent autour d'une tombe
« de cavalier peut atteindre plusieurs centaines. Seuls les plus grands chefs
« se faisaient enterrer ainsi. Cependant les objets découverts auprès d'eux
« ne se distinguent que par leur richesse des accessoires des sépultures ordi-
« naires. Leur caractère, leur technique, leur ornementation, leur forme,
« sont identiques dans les deux cas. Si nous connaissions, en outre, et pour
« chaque cas, les caractéristiques anthropologiques du guerrier enterré

(1) Géza Nagy, *Egy adat a parthus-ugor érintkezéshez. A vogulok öskorához* (Une contribution à l'étude des contacts partho-ougriens. Les origines des Vogules). Ethnographia [Budapest, 1898].

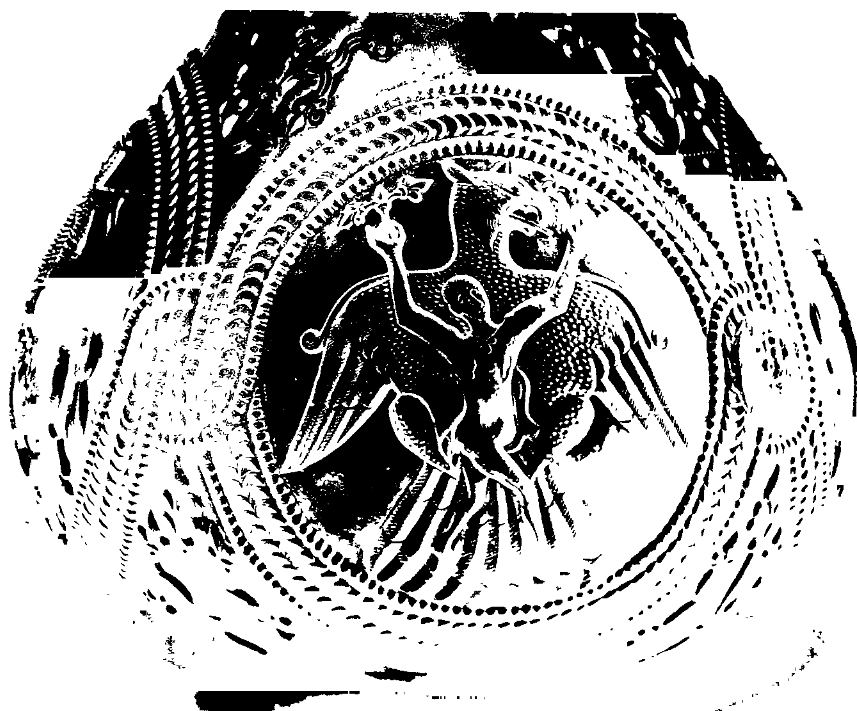
Z. Takács, *Kölcsönhatások a távol Kelet müvészetében* (Influences réciproques dans l'art d'Extrême-Orient), Turán, 1913, n° 3 : Chinesische Kunst bei den Hunnen.



1-4 : Garnitures de courroie en bronze : 1 et 4, "Grotte supérieure", Kirish ; - 2, Khotan ; 3, Grotte 13, Qyzil. (*Museum für Völkerkunde, Berlin*).

5-10 : Cachets : 5, Qumturâ (pierre) ; - 6 à 9, Kutcha (bronze) (*M. f. V. Berlin*) ; - 10, Subashi Längär (*ibid.*)

11-13 : Garnitures : 11, öskü (bronze) (*Mus. de Veszprem*) ; - 12, Nagyhegy (bronze) (*Mus. de Szentes*) ; - 13, Bilisics (plomb) (*Mus. de Szegel*).



15



18 *b*



18 *a*



18 *c*



19



17

15 : Garuda et Nâgi. Trésor de Nagyszentmiklos (*Kunsthistorisches Mus., Vienne*).

17-18 : Garnitures en bronze ; 17, Csuny (*Mus de Magyarovar*) ; - 18 *a*, Szentes ; - 18 *b*, Szeged ; 18 *c*, Dunapentele.

19 : Plinthe sculptée : phénix, griffon, etc. Vallée du Swat (*Mus. Fr. Hopp. Budapest*).

« auprès de ses chevaux, il serait possible peut-être d'établir si nous devons « y reconnaître ou non des Huns. Tout ce que nous savons, c'est que, « même alors, il ne faudrait pas les prendre tous pour des Huns. Le mort, « par exemple qui occupait une très riche sépulture de cavalier à Keszthely, « était plutôt, d'après les caractères de son squelette, un Germain. D'ailleurs « le type d'étrier demi-circulaire qu'on rencontre dans ces sépultures se « répandit parmi les Germains, tandis que l'étrier avare et hongrois était « complètement rond. Longtemps nous avons attribué le trésor de Nagy-« szentmiklós, communément appelé « trésor d'Attila », aux Huns. Assu-« rément ce trésor est caractérisé par un mélange de motifs barbares, gréco-« pontiques, sâsânides, iraniens et romains, parmi lesquels on pourrait « aussi trouver des éléments barbares et pannoniens. Mais en ces derniers « temps, celui de nos archéologues qui a le plus approfondi la question du « trésor de Nagyszentmiklós, et qui, au début, l'attribuait au IVe ou Ve siècle, « a pensé qu'on ne doit pas l'estimer antérieur au VIIe siècle (J. HAMPEL, « *Der Schatz von Nagyszentmiklós*). Or, si nous comparons ces écuelles « de Nagyszentmiklós ornées de rinceaux végétaux dans le goût oriental, « qui sont assurément l'œuvre d'un orfèvre persan, avec les ornements « de ceinture de Blattnicza, enrichis de motifs analogues, et avec le décor « du sabre de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, nous pouvons dire que le « VIIIe siècle est une époque encore trop haute. Les « Zoapans » (*Gespane*), « Boutaoul et Boila dont il est question dans une inscription grecque « n'étaient certainement pas des Huns. C'étaient peut-être des Avares. Le « nom de Boila se rencontre aussi sur un monument inscrit des Turcs de « l'Altaï du VIIIe siècle, la pierre tombale du Khagan Kül-Teghim (†731). » « (*A magyar nemzet törtenete*. Szerkeszti SZILÁGYI Sándor, 1895. NAGY « Géza. *Magyarország törtenete a népvándorlás korában*. — L'histoire « de la Hongrie, rédigée par Alexandre SZILÁGYI, I, 1895. L'histoire de « la Hongrie à l'époque des grandes migrations, par Géza NAGY. Pp. « CCCXXX-CCCXXXIII).

« Cette circonstance que la suite des monnaies provenant de ces fouilles, « avec les pièces du IVe siècle ayant cours en Pannonie, s'interrompt, « d'après la chronologie de F. SALAMON, au règne de Valens, c'est-à-dire « au moment où Frigeridus, gouverneur de Pannonie, conduit les troupes « romaines en Thrace (377), cette circonstance, dis-je, peut s'expliquer de « plusieurs façons. W. LIPP (*A Keszthelyi Sírmezök*, Budapest 1884. — « Le groupe de sépultures de Keszthely) s'appuie sur les monnaies pour « soutenir que ce groupe ne saurait être antérieur aux règnes simultanés « de Gratien et de Valentinien II (375-383) puisque leurs monnaies sont les « dernières qu'on y rencontre. Nous pouvons de la même façon attribuer « à cette époque le début des autres groupes de sépultures également. L'âge « des objets coïnciderait dans ce cas assez exactement avec l'invasion des « Huns, si nous ne considérons que ses débuts. Mais alors, en gardant le « même raisonnement, nous ne pourrons pas expliquer pourquoi les mon-

« naies de Théodose, d'Arcadius, d'Honorius, de Valentinien III font com-
« plètement défaut, malgré qu'elles fussent, elles aussi, répandues chez les
« Huns, et qu'elles pussent, tout comme les premières, servir de parure.
« Il me semble que les monnaies ont dû parvenir chez les Barbares à
« une époque où elles avaient encore cours, donc, pour prendre les choses
« en gros, pendant le siècle qui sépare Aurélien de Valens, car les mon-
« naies les plus abondantes sont précisément celles des empereurs qui
« eurent affaire aux Barbares voisins de la Pannonie. Aurélien et Carus,
« par exemple, pacifièrent les Sarmates et les Quades qui menaçaient la
« Pannonie, Licinius fut secouru par les Goths et les Sarmates contre
« Constantin le Grand; vers la fin du règne de Constantin le Grand, les
« Vandales, pressés par les Gépides, s'installent avec l'autorisation de l'em-
« pereur en Pannonie, et avec eux les Iaziges poussés par les Sarmates
« Limigantes. En 354 Julien, en 358-359 Constantin II, en 369 et 375
« Valentinien Ier ont de nouveau affaire aux Quades et aux Sarmates;
« nous savons que Gratien recrute une troupe de gardes du corps parmi les
« Alains. Il y a donc une certaine connexion entre les empereurs qui sont
« en rapports avec les peuples barbares limitrophes de la Pannonie, et les
« monnaies qu'on peut trouver dans les sépultures barbares, et c'est la rai-
« son par laquelle j'explique qu'à partir de la seconde moitié du IIIe siècle,
« les monnaies commencent d'apparaître en séries continues : c'est que
« l'élément barbare auquel appartiennent les objets de fouilles déjà cités
« entre en contact avec les Romains précisément vers cette époque. Mais
« alors l'époque du début de ses cimetières ne saurait être beaucoup plus
« ancienne... Quant à sa durée, nous avons dit qu'elle se prolonge jusqu'à
« l'époque des Avares; nous en avons la démonstration dans le fait que
« d'un côté, ces fouilles ont livré des objets de caractère avare, que d'autre
« part, c'est parmi les objets avares que l'on trouverait la suite plus gros-
« sière et plus primitive des monuments dont nous nous occupons. Il est
« donc bien établi que la série des monuments de la seconde classe (c'est-
« à-dire de la culture de Keszthely) ne s'interrompt pas à l'invasion des
« Avares; mais leur transformation complète ne se fait pas attendre...
« Il est tout à fait certain que les objets qui remontent à l'époque 300 à
« 650 environ ne sauraient être attribués aux Huns, qui séjournèrent dans
« notre pays de 380 à 455, soit à peine trois quarts de siècle; cela malgré
« la tendance si répandue chez nous à les tenir pour un héritage des
« Huns... Si pauvre que soit la lumière que peuvent jeter les données
« susdites [c'est-à-dire les résultats des recherches anthropologiques de
« l'époque] sur le peuple auquel nous devons tout un groupe d'objets de
« la période des migrations, nous pouvons du moins pressentir que ce
« dût être un peuple touranien déjà mêlé depuis assez longtemps à la race
« caucasienne. Ce peuple ne pourrait être autre que le peuple sarmate,
« dont une branche, celle des Iaziges, occupa la plaine hongroise dès
« l'époque du Christ environ, et qui, à partir du milieu du IIIe siècle,

« lorsque les Goths eurent conquis la Dacie, s'accrut de ses congénères « les Roxolans, et au IVe siècle des Alains. C'est ce peuple qui s'allia in- « timement aux Germains, aux Quades, aux Vandales, aux Goths, c'est lui « qui, sous les Huns, fournit la masse des guerriers, cependant que les « vrais Huns, de caractère mongol pur, constituaient seulement l'élément « directeur... La souche principale des Sarmates de la grande migra- « tion ne se composait pas des Iaziges de Hongrie, mais des Sarmates de « Russie méridionale, des Roxolans et des Alains. Les bijoux de cein- « tures ornés et ajourés de griffons, de combats d'animaux, de motifs, « de feuillages, de rinceaux furent apportés par eux... Le groupe scytho- « sarmate de nos trouvailles de l'époque des migrations, dont nous de- « vons chercher l'origine en Russie méridionale, ne saurait être antérieur « à l'époque où, après la chute de la Dacie (259), rien ne pouvait plus « empêcher l'avance des Barbares de l'Europe orientale. Avec les Goths, « qui vainquirent les populations sarmates, mélangées de Scythes, éta- « blies entre le Dnièper et le Don, il pénétra sur le territoire hongrois et, « accoutumé à la plaine, il la rechercha ici encore, et se mêla à la tribu « congénère des Iaziges. Ainsi la conclusion que nous avions tirée des « monnaies, nous la retrouvons dans ce résultat acquis par de tout autres « moyens. La deuxième moitié du IIIe siècle, le début du IVe, telle est « l'époque où, peut-être sous le nom de Germains conquérants, les Roxo- « lans et autres Sarmates de la Russie méridionale, importèrent chez « nous un goût devenu barbare, héritage de l'art décoratif hellénistique « dans la région du Pont. » (*Budapest régiségei.* Szerkeszti KUZSINSZKY Bálint... NAGY Géza, *Budapest a népvandorlàs korában.* Les Antiquités de Budapest. Rédigé par B. KUZSINZSKY. Géza NAGY : Budapest à l'époque des migrations...)

Tout ce qu'on vient de lire fut écrit à une époque où la Hongrie ne cultivait pas encore l'étude des arts d'Extrême-Orient. Ces thèses, nous devons aujourd'hui les admettre comme acquises, grâce à l'engouement général pour l'art soi-disant scythe — qui est à la mode — et grâce aux enseignements de tant de découvertes récentes en Asie centrale, septentrionale et orientale.

C'est Géza NAGY qui avait reconnu le premier la nécessité de dégager l'originalité touranienne non seulement au point de vue de la philologie, mais encore à celui de l'archéologie. Mais, comme nous venons de le voir, il soupçonnait la présence de Touraniens non seulement dans l'empire hunnique d'Attila, mais aussi parmi les Scythes et les Sarmates.

Il avait reconnu ce fait important que l'étrier est une invention touranienne par excellence. Partant de cette hypothèse qu'en Hongrie, dans les objets de la « culture de Keszthely », l'étrier joue un rôle considérable dès avant la date donnée par l'histoire pour la fondation de l'empire des Huns, il croyait pouvoir attribuer son introduction à des éléments touraniens de l'armée sarmate. Il songeait notamment aux ancêtres des Vogules, qui, croyait-il, avaient combattu dans l'armée parthe, en qualité de cavaliers

légers armés du javelot (*tērén, tărn*), ceux-là même qu'Arrien dans sa *Tactique* appelle *tarentini.*

*
* *

Aux yeux de HAMPEL et de NAGY, les éléments hellénistiques du style dit de Keszthely étaient d'un poids décisif. Mais l'état de la science de leur temps ne leur permettait pas de reconnaître la source du courant hellénistique. Suivant à la piste les connexions, ils remontèrent jusqu'au Pont et au Caucase. Géza NAGY, conduit par un flair d'une finesse extraordinaire, s'avisa de tenir compte des Parthes et des Alains qui se trouvaient avec eux sous la domination arsacide. C'était frayer la meilleure route possible, celle dont les savants de la génération suivante n'auraient pas dû s'écarter un seul instant.

On ne m'en voudra pas de faire remarquer par anticipation qu'en 1913, lorsque, attiré par l'impression que m'avait faite le vase à sacrifices de Törtel du Musée National de Hongrie, je pensai de prime abord à la possibilité d'un art hunnique d'origine extrême-orientale, je n'eus point l'idée de chercher la manière originelle des Huns parmi les motifs et les formes des monuments de Keszthely et analogues, car le caractère hellénistique prédominant de ceux-ci m'avait sauté aux yeux.

Mes rapports avec le professeur Albrecht GRUENWEDEL, et surtout avec le regretté professeur Albert von LECOQ, commencèrent en 1910; à cette époque, par suite des découvertes des expéditions de Tourfan, régnait dans ces milieux la conviction que l'influence de l'Iran avait été de beaucoup la plus importante dans le développement de l'art en Asie centrale comme en Asie extrême-orientale, et cela depuis l'époque de l'hellénisme iranien.

Comme à ce moment et pendant plusieurs années par la suite, une question qui m'intéressait au premier chef était celle de rattacher l'origine de l'art des Huns au cycle de la civilisation chinoise, je me contentai de reconnaître que les motifs favoris ou supposés tels, de l'art dit de Keszthely, ceux qu'on invoque toujours, le griffon et le rinceau, étaient d'origine irano-hellénistique. Cette connexion me paraissait trop sauter aux yeux pour qu'il fût nécessaire d'y insister. Mon attention se portait toujours sur quelques phénomènes isolés qui permettaient au moins de soupçonner une connexion avec l'Extrême-Orient, et qui semblaient promettre une vue plus exacte du style originel des Huns.

Ce n'est qu'après la guerre que des raisons extérieures m'incitèrent à étudier avec plus de précision l'originalité de l'hellénisme iranien, tel qu'il s'est étendu jusqu'en Hongrie (1). La suite montra que le jeu valait la chandelle; il m'en coûta même un procès de presse.

(1) Z. TAKÁCS, *Mittelasiatische Spätantike und « Keszthelykultur »*, Jahrbuch der asiatischen Kunst, 1925, p. 60-68; — *Gandhára-emlékek a Hopp Ferenc-Keletázsiai Müvészeti Muzeumban. Gandhárastilus és Keszthelystilus* (Œuvres de l'art du Gandhâra au musée François Hòpp d'Art Asiatique. Le style du Gandhâra et le style de Keszthely). *Archæologiai Értesitö* (Gazette archéologique), XLII (1928), p. 128-154, 322-324; — *Some Irano Hellenistic and*



20



24



22



26



21

20-24 : Garnitures terminales de courroie ; 20, Lapistó (bronze) *(Mus. de Szentes)* ; - 21, Csuny (bronze) *(Mus. de Magyaróvar)* ; - 22, Püspökszenterzsébet ? (bronze d'argent) ; - 24, revers de la même *(Coll. Fleissig, Budapest)*.

26, Fragment d'un miroir chinois, époque Han ou postérieure. *(Mus. Fr. Hopp, Budapest)*.

Je différai cependant la publication de quelques petites trouvailles (pl. XIV, 1 à 10) qui, à mon avis, trahissaient l'étroite parenté des monuments irano-hellénistiques de Hongrie avec l'Asie centrale, et de façon plus éclatante que toutes les analogies invoquées jusqu'alors. Ces objets provenant du Turkestan chinois se trouvent dans la section Est-Asiatique des Staatlichen Museen de Berlin. Le professeur A. von Lecoq m'autorisa, il y a plusieurs années de cela, à les publier ; je ne peux, hélas ! adresser des remerciements publics qu'à la mémoire du savant disparu.

La garniture de courroie en bronze (découverte à Kiriš) reproduite figure 1 se rapproche fort du type de la figure 11, qui provient de Hongrie (localité : Ōskü). Le même style se reconnaît sur les terminaisons de courroies, figures 2, 3 et 4 (découvertes à Khotan, Qyzil et Kiriš) ; j'en connais de fort apparentées en Hongrie (localité : Nagyhegy près Szentes) reproduites figure 12. En raison surtout du décor de palmettes de la figure 2, je crois pouvoir dater les trouvailles du Turkestan du IVe au VIIe siècle, attendu que des ornements analogues se rencontrent dans la Chine de l'époque Wei à l'époque T'ang dont l'art est fortement influencé par l'Iran.

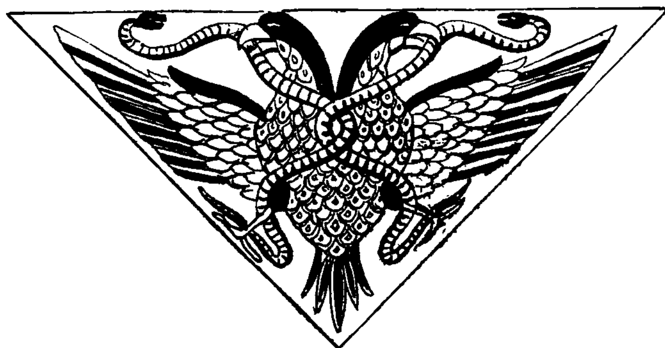


Fig. 14.

Le cachet à Garuda du Turkestan oriental reproduit figure 5 (découvert à Qumturâ) a son analogue dans une garniture de courroie de Hongrie (fig. 13) trouvée à Bilisics (Hongrie méridionale). Elle provient d'un site particulièrement riche, dont l'explorateur, M. François Móra, un des écrivains les plus estimés de notre pays, ajoute à tous ses mérites celui de publier dans un grand journal (*Magyar Hirlap*) des articles populaires qui séduisent et éveillent l'intérêt ; il y expose ses découvertes et ses vues très judicieuses : ainsi se trouvent répandues sous une forme sympathique et attrayante des connaissances d'une sérieuse valeur scientifique, et c'est rendre le plus grand service qu'on puisse imaginer à la cause de l'archéologie. Il me paraît nécessaire de relever en passant cette forme particulière d'activité, afin de corriger l'impression un peu négative qu'on pourrait

Sino-Hunnic Art Forms, Ostasiatische Zeitschrift. N. F. V., H. 4, p. 142-148 ; *From Northern China to the Danube*, ibid. VI, 278-280.

avoir de la vie scientifique en Hongrie. M. Móra, à qui je dois l'autorisation de publier non seulement cette trouvaille, mais encore plusieurs autres des environs de Szeged, représente encore le type de l'archéologue hongrois d'autrefois, qui cherche les conclusions générales, qui ne se confine pas dans les études de détail, et dont par conséquent les ouvrages publiés ne sont pas de l'archéologie en petite monnaie. Il est de mon devoir de rappeler ici que des hommes de cette trempe sont toujours disponibles pour apporter une aide désintéressée, en abandonnant à d'autres, même à leur propre détriment, les matériaux qu'ils ont recueillis.

Les résultats de ses fouilles, qu'il a mis très obligeamment à notre disposition, sont d'une importance exceptionnelle. Le Garuda tient sur cet objet un serpent (*nâga*) en son bec, comme l'oiseau sur plusieurs monuments du Turkestan oriental. Le collier sâsânide — dans l'exemplaire de Hongrie — dénonce clairement l'origine iranienne de ce thème (1). L'encadrement est constitué par le cordon de perles également perse, et plus particulièrement sâsânide. (Dans *Bronzeguss und Nomadenkunst*, FETTICH appelle toujours ce motif « la baguette d'oves », *Eierstab*. C'est une erreur. Le cordon de perles indo-perse est un ornement qui va de soi dans un art qui trahit si clairement son origine irano-hellénistique.)



FIG. 16.

L'interprétation sâsânide du Garuda est l'indice net d'une région où la culture iranienne et la culture indienne se croisaient . disons, pour ne pas

(1) Hjalmar APPELGREN-KIVALO, *Die Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles*, Zeitschrift der Finnischen Altertumsgesellschaft, 1912, p. 2 : « C'est avec plus de raison que le professeur D. Anoutchine a rapproché les oiseaux debout, les ailes éployées, un personnage humain contre leur gorge, des Garudas de l'Inde... ». P. 17-18 : « Le motif du Ganymède a pu parvenir a Perm par deux itinéraires venant soit de l'Inde, par l'intermédiaire sâsânide, à l'imitation des œuvres d'art gréco-indiennes de l'école de Gandhâra, dont le groupe Garuda et Nâga s'inspire, croit-on, de l'aigle enlevant Ganymède, groupe du sculpteur grec Leochares (après 370 avant J.-C.), et dont l'influence se serait exercée du IIe au IVe siècle après J.-C. ; soit des colonies grecques de la côte septentrionale de la Mer Noire ; c'est à leur zone d'influence que pourrait appartenir l'interprétation du Ganymède reproduite figure 14. Elle se trouve en effet gravée sur une chope qui fait partie du trésor d'orfèvrerie de Nagyszentmiklós, et celle-ci témoigne d'une esthétique moitié perse-sasânide, moitié grecque. L'origine de ce trésor est attribué par les savants à des époques diverses, aux premiers siècles de notre ère, au VIIe ou au VIIIe, et on a même envisagé la possibilité qu'il ne soit pas antérieur au IXe siècle. Il démontre en tous cas que le motif du Ganymède, tout au moins dès la première moitié du premier millénaire après J.-C. était universellement répandu dans les pays qui entourent la Mer Noire et la Caspienne, et il est extrêmement vraisemblable que c'est à la même époque que les Permiens le connurent à leur tour. »

trop nous avancer, de l'Iran oriental. Parmi les peuples de cette région, le Garuda était sans doute répandu à titre de génie protecteur emprunté aux Indiens. Comme confirmation, voici les oiseaux à deux têtes de Qyzil (fig. 14). Nous retrouvons le Garuda dans le fameux trésor en or de Nagyszentmiklós, où il est figuré enlevant une Nāgī dans ses serres (planche XV, fig. 15).

Ce n'est pas sansquelque raison que le personnage tient une plante à la main, comme les orants des fresques de Qyzil (p. 35, fig. 16). J'ai déjà appelé l'attention sur ce motif à propos des bustes figurés sur des garnitures de harnais en forme de médaillon trouvées en Hongrie (1). Les personnages y portent des diadèmes (pl. XV, fig. 17). D'innombrables figurations témoignent combien cette coiffure était répandue chez les anciens Perses, et aussi en Mésopotamie. Pour la plante tenue à la main, nous avons aussi une précieuse attestation orientale de la plus haute époque. Sur un relief hittite représentant Gilgamesh assis devant le disque ailé du soleil, le personnage est figuré avec une plante qui symbolise l'arbre de vie (2). Or, Viṣṇu est une personnification du soleil, et Garuda est son véhicule et son symbole.

Ce motif, ainsi que l'arbre de vie, peut sans doute se rattacher à un très vieux culte solaire, lequel, vraisemblablement originaire de l'Iran, aurait pu être répandu dès la plus haute antiquité parmi les peuples asiatiques. Chez les Huns également, nous savons que leur *Tanhu* s'inclinait chaque matin devant le soleil (3).

A mon sentiment, on ne saurait douter que la religion des peuples migrateurs arrivés en Hongrie, bien loin de constituer un système coordonné, représentât des influences et des emprunts pris de tous les côtés, et surtout des emprunts de symboles employés dans une interprétation superstitieuse. Parmi ces emprunts, on pourrait compter aussi le dragon et le phénix de la Chine dont nous parlerons tout à l'heure. En tous cas la question de ces symboles d'apparence religieuse mérite d'être élucidée à fond.

Les animaux ailés et les griffons éminemment caractéristiques des monuments de Hongrie (pl. XV, fig. 18 *a-c*) sont eux aussi de ssymboles du plus ancien Orient : c'est un fait sur lequel il n'est plus utile d'insister; mais il faut d'autant plus affirmer la nécessité d'étudier dans toutes leurs particularités les types de griffons constatés en Hongrie.

Quand il s'agit de peuples de l'Asie ancienne, on peut admettre d'avance que le griffon se rattache lui aussi au culte solaire. J'ai fait remarquer dans une communication (4) qu'un relief de Hatra représente un autel gardé par deux griffons. On n'a pas retrouvé de composition analogue sur les

---

(1) Z. TAKÁCS, *Mittelasiatische Spätantike und « Kesthelykultur »*, p. 61. O. M. DALTON, *The Treasure of the Oxus* (IId. Ed. 1926), fig. 71 ; pl. XV, fig. 89 ; fig. 92 ; fig. 93 ; pl. XXXVIII, fig. 208.

(2) *Illustrated London News*, 1930, oct. 25. Publication du Baron Max v. Oppenheim.

(3) J. J. M. DE GROOT, *Die Hunnen der vorchristlichen Zeit*, p. 60.

(4) Z. TAKÁCS, *Arch. Értesitö*, 1928, p. 142-143, fig. 72, d'apres W. Andrae, *Hatra*. Vol. I, Pl. IV, vol. II, Pl. XIX-XX.

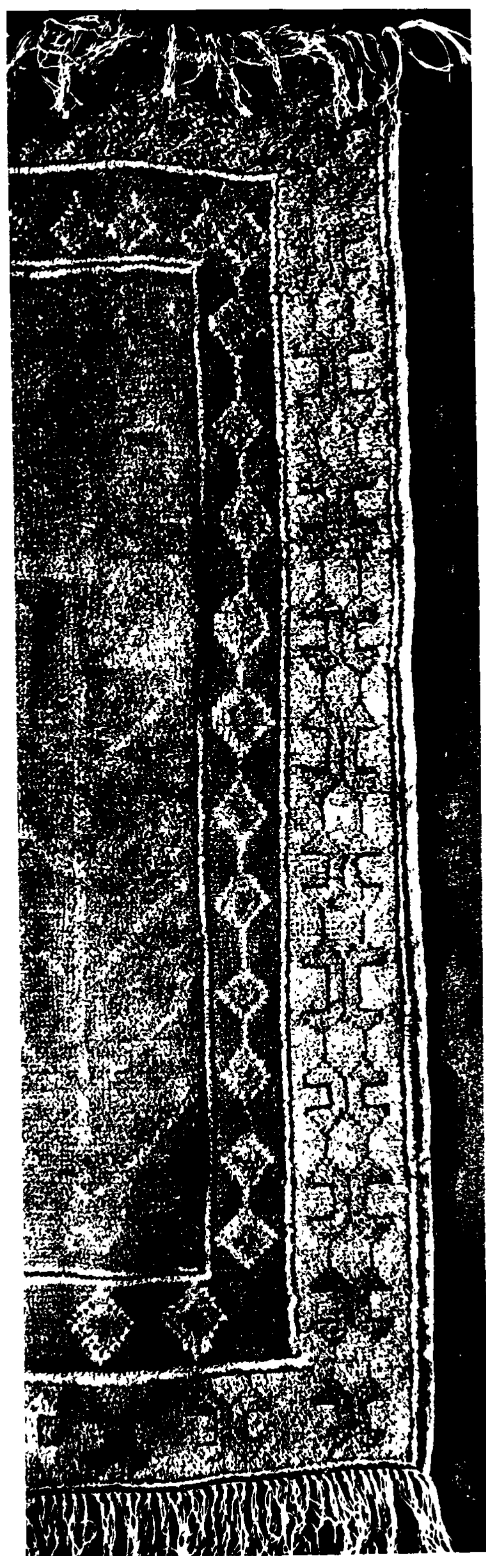
monuments irano-hellénistiques de Hongrie ; ce n'est pas dire qu'il faille entièrement repousser l'hypothèse d'après laquelle le griffon serait, ici aussi, un symbole religieux, ou tout au moins un symbole superstitieux emprunté à quelque système de religion.

HAMPEL a déjà classé les divers types de griffon au point de vue du style figuratif (1) : FETTICH dans sa monographie les a traités au point de vue technique (2). Pour ma part, je propose de distinguer un premier type de griffon de style oriental-archaïque, un second type de griffon qui est parthe, et un troisième qui est sâsânide. Je classe dans le type archaïque le griffon à ailes emplumées ; les plumes sont fixées à la queue-leu-leu tout au long de l'aile (fig. 18 *a*). J'attribuerais à une origine parthe-hellénistique la forme d'aile simple et très allongée (fig. 18 *c*) ; à titre de comparaison, je reproduis figure 19 un léogryphe d'une pierre du Gandhâra conservée au musée François Hopp de Budapest, ainsi que des bêtes ailées prises sur les cachets de Kuča que j'ai sous la main (fig. 6-19). Je reconnais enfin une filiation sasanide dans l'aile à attache en forme d'écusson et petites plumes recourbées (fig. 18 *b*) dont la parenté la plus ancienne apparemment pourrait se reconnaître dans les monuments bouddhiques-primitifs de l'Inde. Les griffons du trésor de Nagyszentmiklós sont des exemples très connus du griffon à aile sâsânide.

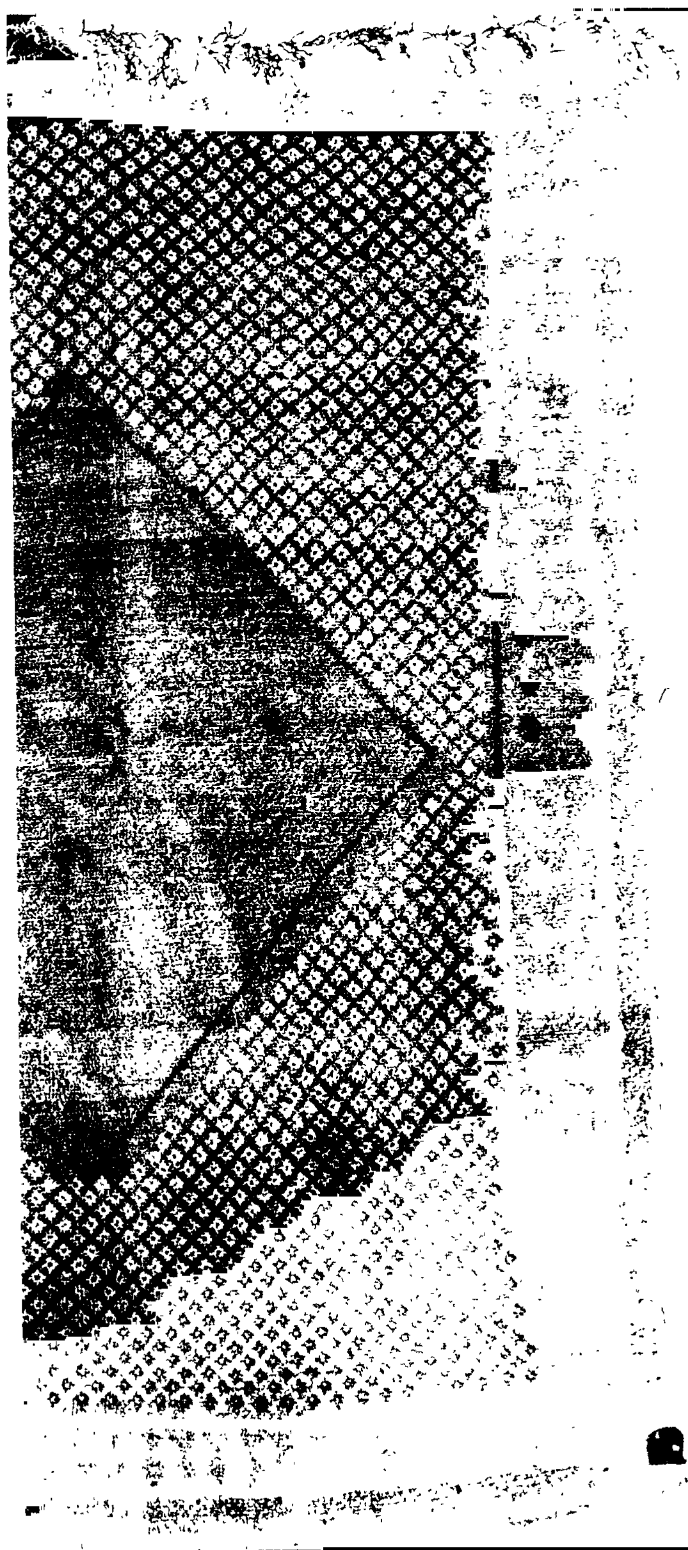
La parure de perles indo-iranienne, plus exactement le rinceau de perles entre deux cordons (pl. XVI, fig. 20), qui apparaît souvent sur nos monuments irano-hellénistiques, nous ramène directement à l'Iran. Cette forme artificielle associée au rinceau présente une importance particulière dans le répertoire des monuments de Hongrie. C'est un vieil usage asiatique que d'enchaîner des rinceaux ou des palmettes : à témoin les bordures de palmettes assyriennes, les exemples de l'Inde et du Turkestan oriental, les arbres ornés de cordons de perles (3), et les diverses bordures figuratives des tapis persans, turcomans et caucasiens, composées de rinceaux en spirales, reliés par un élément axial rectiligne. Ce motif explique donc les cordons de perles entourant les ramifications du rinceau, qui amenèrent autrefois RIEGL à reconnaître dans ces dessins des cornes d'abondance (4).

Ici, une parenthèse : notons que cette particularité infirme, elle aussi, la thèse bien connue de STRZYGOWSKI, d'après laquelle le rinceau en question dériverait non pas de formes végétales, mais de dessins géométriques (5). Quant à la tentative curieuse d'ALFÖLDI pour faire dériver le rinceau de corps d'animaux tordus (6) nous n'avons pas à nous y arrêter; mais il n'est

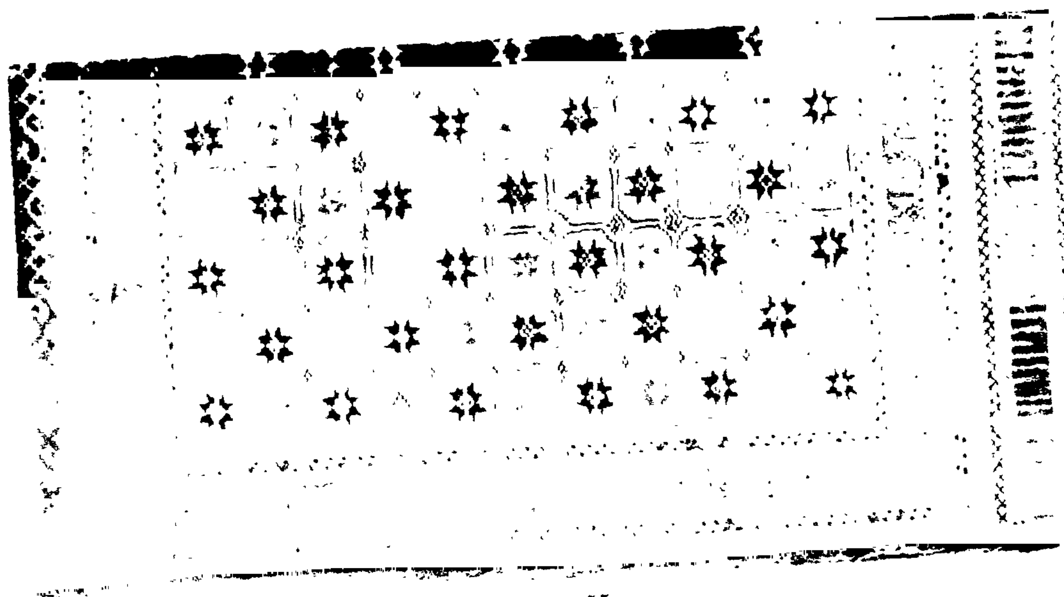
(1) HAMPEL, *op. cit.*, I, p. 602-613.
(2) FETTICH, *Bronzeguss...*, p. 33-34, 53, 58-59.
(3) Par exemple sur les *toraṇa* de Sanchi. Excellente reproduction dans STRZYGOWSKI, *Altaï-Iran und Völkerwanderung*, pl. IX.
(4) Alois RIEGL et E. HEINRICH-ZIMMERMANN, *Die Spatrömische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn* (1923), p. 45, pl. XIX, 5. — Voir aussi HAMPEL, *op. cit.*, I, p. 538-539.
(5) J. STRZYGOWSKI, *Altaï Iran und Völkerwanderung* (1930), p. 69-79, 103-113.
(6) A. ALFÖLDI, *op. cit.*, p. 22-25.



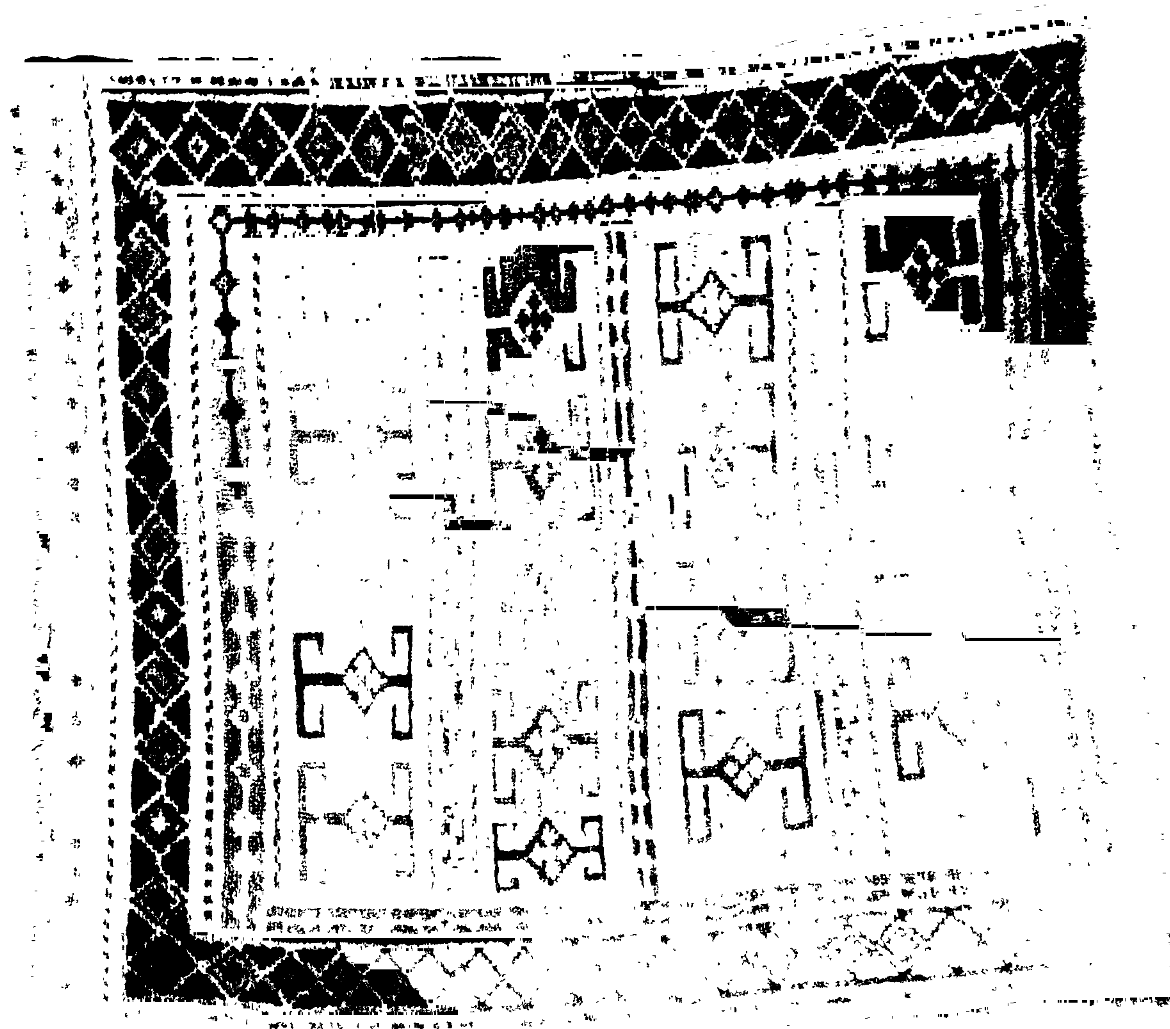
50
Bidyar



59
Hamadan



55



51

51, Kasak. — 55, Takhtabazar (*d'après Bogolioubov, XL*).

pas inutile de remarquer que le processus contraire est d'autant plus facile à établir. Parmi les terminaisons de courroies découvertes en Hongrie, on en trouve beaucoup dont le bord supérieur s'orne aux deux extrémités de têtes d'animaux tournées l'une vers l'autre (1). Ces têtes figurent des dragons, des oiseaux (griffons, phénix, etc.) des lions, et autres bêtes féroces. Dans le nombre, il en est quelques-unes dont les formes sont stylisées en formes végétales (fig. 21). Le phénomène s'explique facilement : il est évident que dans les formes végétales de ces élements animaliers, c'est l'ornement en rinceaux qui se répète en un dernier écho ; mais le fait est d'une grande portée. Les petites têtes d'animaux ne sont, en effet, que des embellissements adventices, dont le rôle sur les objets en question demeure tout à fait secondaire. Mais dans cette circonstance que ces formes animalières se transforment quelquefois en formes végétales, s'exprime une tendance très générale : celle de construire toute l'ornementation sur les formes du rinceau hellénistique. Or, cette tendance nous indique que le facteur vivant, créateur d'un style, dans l'art qui nous occupe, n'était pas le même que celui de l'art eurasiatique, basé sur les formes animalières qui font son originalité. Donc ce n'est point l'art dit « scythe » qui est en cause ici, mais bien l'art irano-hellénistique.

Josef Hampel et Géza Nagy étaient donc dans la bonne voie en reconnaissant comme facteur dominant de notre art le style hellénistique. S'ils n'ont pas recherché sa source dans l'Asie centrale et même encore plus loin vers l'Orient, on ne saurait leur en faire un reproche. Que savait-on, à leur époque, de l'Asie centrale et de l'Extrême-Orient ? S'ils étaient encore parmi nous, avec quelle satisfaction n'apprendraient-ils pas les plus récentes découvertes dans ce domaine (2) ?

Assurément, les compositions animalières jouent dans l'art irano-hellénistique des fouilles de Hongrie un rôle qui n'est pas négligeable, et en fait, il convient de les considérer precisément comme un apport eurasiatique. Dans un court article (3) j'ai essayé de montrer que parmi les sujets où l'on voit des bêtes carnassières chassant (c'est à dessein que j'évite l'expression « combats de bêtes ») on distingue plusieurs catégories de compositions ; il y a celles qui nous montrent un animal tout simplement vu de profil ; il y en a d'autres où la bête carnassière (le chien) a le corps complètement tordu, de sorte que l'avant-train et la tête, par exemple, sont redressés en l'air, et les jambes de derrière tournées en bas (fig. 22).

En outre, ce même animal est représenté étroitement enlacé à sa proie, un chevreuil en l'espèce. J'ai attribué à cette façon de présenter l'animal une origine chinoise, et je l'oppose à la figuration de l'animal de profil, qui

(1) Géza Nagy, *Budapest a népvándorlás korában*, p. 69. — Hampel, *op. cit.*, I, 614. — Takács, *Huns et Chinois*, Turán, 1918, p. 279-280, fig. 15, 16.
(2) Alföldi, *op. cit.*, p. 28, note 2.
(3) Takács, *Some Irano Hellenistic... Art Forms*, O. Z., 1929, p. 142-148.

me paraît être une tradition de l'ancienne Mésopotamie et de l'Iran. C'est le sentiment du style, principalement, qui me poussa dès le début de mes recherches à faire cette distinction. Je notai cette observation, sans y insister autrement, dans un endroit où elle est passée assez inaperçue (1) : « Le mouvement du dragon, sur certains vases de bronze des époques Chang et Tcheou, décrit la courbe en ᔕ de l'ornement de « nuages », et le même schéma de composition se reconnaît encore en d'autres motifs... Dans le territoire qui sépare ces lointaines régions sibériennes (les régions du Baïkal, de l'Iénisseï et de l'Amour) de l'intérieur du pays hongrois, donc dans les plaines qui ont été le théâtre des migrations, du rôle historique, en un mot de l'évolution des peuples scythes, on a retrouvé des objets appartenant par le style à un seul et même groupe, démontrant de façon nette une communauté de civilisation. Le groupe comprend, entre autres, certains objets d'où plusieurs savants ont tiré la conviction que leurs auteurs, anciennement voisins des Chinois, auraient exercé sur ces derniers une influence du côté culturel et, plus précisément, artistique. Parmi les historiens de l'art, certains ont même pensé que le dragon chinois pourrait avoir une origine scythe (Oskar MUENSTERBERG, *Chinesische Kunstgeschichte*, I, p. 39, figures 22-24). Mais si l'on veut faire dériver la fameuse bête symbolique des formes de ces monstres, on perd de vue que le mouvement même de nos quadrupèdes à tête de bouc est calqué sur la ligne serpentine du « nuage ». C'est une loi générale qui s'applique aussi à d'autres objets du même groupe. Les motifs sont dans certains cas complémentaires deux à deux tout comme dans le vieux symbole chinois du *t'ai-ki*, représentation schématique de la cosmogonie, où l'idée de l'élément positif et de l'élément négatif se complétant réciproquement est rendue par un cercle qu'une ligne sinueuse coupe en deux parties égales...

« L'art ancien des peuples sibériens comprend en première ligne des formes assyro-perses corrompues, c'est-à-dire mésopotamiennes, et en outre, comme nous l'avons dit, des formes chinoises archaïques dégénérées ; aussi ne saurait-on le comprendre bien sans connaître à fond ces origines. Réciproquement, une partie de l'ornemanisme chinois ne se laisse expliquer qu'en partant des œuvres d'art barbare qui lui sont apparentées. » Comme supplément d'illustration à ces lignes que j'écrivais en hongrois il y a dix-sept ans, je donne ici, planche XIV, fig. 10, un cachet, orné d'un cerf magistralement stylisé, rapporté par M. von LECOQ de Subaši Längär près Kuča. C'est un des meilleurs exemples qu'on puisse voir d'une figure d'animal de style eurasiatique sinisé.

Tout récemment, le professeur J. G. ANDERSSON m'a fourni sans le savoir une satisfaction tardive. Dans son instructif ouvrage, *Der Weg über die Steppen*, après avoir esquissé les caractéristiques de trois provinces sur

---

(1) TAKÁCS, *Kölcsönhatások a távol Kelet müveszetében* (Influences réciproques dans l'art d'Extrême-Orient), Turán, 1913, n° 3.

quatre du style animalier eurasiatique, il écrit en effet : « Nous rencontrons quelque chose d'analogue dans la province de Souei-yuan. Ici encore les nomades de la steppe prirent contact avec une civilisation supérieure, la civilisation chinoise, et ici encore il en résulte des phénomènes mixtes et complexes, soit que des objets authentiquement originaires de la steppe se rencontrent à côté de types purement chinois, soit que les animaux de la steppe revêtent des formes chinoises, au point de devenir, dans certains cas, presque méconnaissables. Nous pouvons aussi faire état du groupe plus récent de petits bronzes provenant de l'Ordos ; ce sont des objets qui rappellent d'une façon frappante le trésor albanais en or de l'époque des grandes migrations, décrit par STRZYGOWSKI. Des objets analogues avaient déjà été découverts en Corée par les archéologues japonais (1). »

Bien entendu, malgré toutes les découvertes de Souei yuan, de Cha-tsing et de Corée, je suis loin de croire mon hypothèse d'ores et déjà victorieuse. Je prends acte tout de suite de la réponse de Nándor FETTICH ; dans son ouvrage *Bronzeguss und Nomadenkunst* (pp. 46-47) il écrit : « Pour résoudre les énigmes de cet art, il est très important d'apprécier exactement « cette figuration animalière [il s'agit des représentations de bêtes carnassières avec leur proie]. Tout récemment Zoltán TAKÁCS DE FELVINCZ a « exprimé une fois de plus son opinion que la scène en question trahit « des influences chinoises, par opposition aux combats d'animaux qui sont « d'une composition plus naturelle, et selon lui, il ne serait pas impossible « que dans des formes rythmiquement contrastées on doive reconnaître « une application du *yin-yang* chinois. Il fait dériver ces bêtes serpentiformes de l'art chinois « dans lequel le motif le plus important, le « dragon, est très probablement issu du serpent » (*Archæologiai Értesito* « [*Bulletin archéologique*], 1928, p. 146-147). Dans le Recueil Kondakov, « p. 83, figure 1, j'ai reproduit séparément les trois figures d'animaux « qui composent ce groupe. Dans les formes du corps on ne constate rien « qui rappelle le serpent. Au contraire, comparé à la tête, le corps des « deux fauves extérieurs est plutôt épais et trapu ; on pourrait dire que « les formes sont plutôt pleines, et bien que simplifiées au minimum dans « l'interprétation, les diverses parties du corps conservent leurs proportions « réciproques, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut en décrivant « ces bêtes isolément. C'est là le point critique de toute la question. C'est « une caractéristique importante du groupe tel qu'il est ici présenté, que « même dans ses multiples répliques (d'après les indications ci-dessus on « connaît 28 exemplaires provenant de moules distincts, quoique de dessin « analogue), et en dépit de la forte stylisation, les proportions de la bête ne « sont pas affectées ; seuls quelques détails secondaires ont disparu. De là « il saute aux yeux que ce que la composition peut avoir d'ondulant résulte

(1) The Museum of Far Eastern Antiquities (Östasiatiska Samlingerna), Stockholm. *Bulletin*, n° 1, 1929. *Kōkogaten Zasshi*, vol. XIV, n° 15, décembre 1924.

« de la disposition des éléments, mais non pas d'une influence de motifs « serpentiformes empruntés à l'étranger (à la Chine). On peut très bien faire « dériver ce caractère ondulant des modèles plus réalistes auxquels s'affi- « lient, d'autre part, les figures animalières de proportions tout à fait natu- « relles (p. xv, 8-11, diadème en or d'Alexandropol, gouvernement d'Eka- « terinoslav, conservé à l'Ermitage). Nous en concluons que la composition « « serpentine » n'est pas le résultat d'un développement du style ; au « contraire, c'en est plutôt la cause. C'est la cause que parmi toutes les « figurations animalières où nous voyons « des combats de bêtes, ce type a été le « plus répandu dans l'art qui nous « occupe. Et en effet, parmi tous ces « combats de bêtes, le groupe de bêtes « ainsi enlacées et renversées répondait « à l'esprit de l'art des nomades, parce « que c'était la composition la plus « compacte, la plus harmonieuse et que son rythme « tirait le meilleur parti possible des formes cor- « porelles. En outre, elle se pliait mieux que toute « autre au principe du remplissage de l'espace à « décorer, rendant superflu tout emploi d'éléments « de remplissage adventices, plus ou moins mal « organiquement adaptés aux formes animales... « rendant inutile aussi toute suppression arbitraire « d'une partie de la bête... »

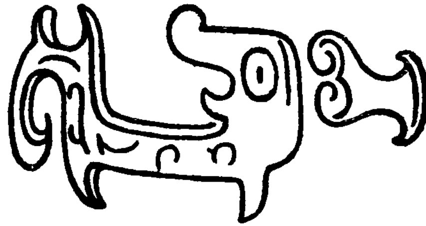




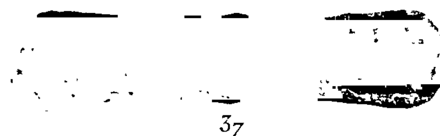
Fig. 23.

A cet argument voici ce que je crois pouvoir répondre. Le motif de la bête complètement tordue est tout à fait inconnu dans l'ancien art irano-mésopotamien, berceau des figurations de carnivores attaquant leur proie. L'art eurasiatique, dit art scythe, l'a utilisé à titre plutôt exceptionnel (1), et G von Merhart n'a pas manqué de relever le fait dans son excellent ouvrage sur les fouilles de Minussinsk (2). Le motif enfin est inconnu dans l'art grec, dans l'art hellénistique et dans l'art indien ; donc, dans tous les mondes artistiques qui nous intéressent pour la question présente. Dans l'art perse, il ne se rencontre que vers la fin de l'époque sâsânide (3) et je ne doute pas que ce soit par une influence chinoise. Au contraire, le motif est des plus familiers à l'art chinois à partir de l'époque Han ; mais il existe déjà dans l'art du bronze des hautes époques chinoises (fig. 23). On me permettra encore une fois de faire état, parmi les divers styles vieux chinois, de celui que caractérise principalement la disposition en frise des mo-

(1) Minns, *Scythians and Greeks*, p. 270, fig. 186. — Borovka, *Scythian Art*, fig. 22 A.
(2) Gero von Merhart, *Bronzezeit am Ienissei* (1926), p. 169-171.
(3) J. Smirnoff, *Argenterie orientale*, pl. XXXIV, fig. 63.



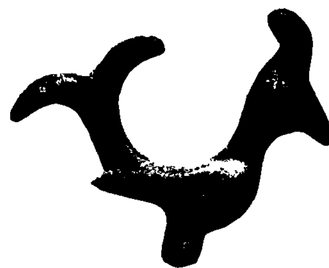
58



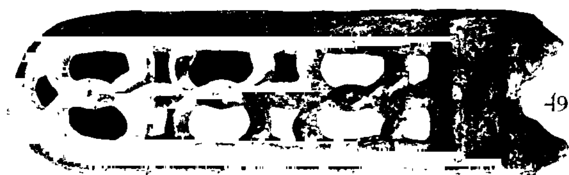
37



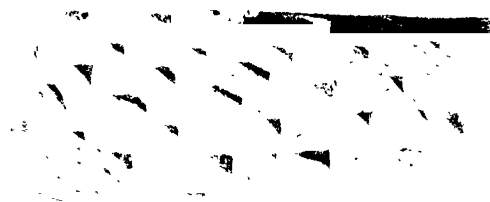
35



34



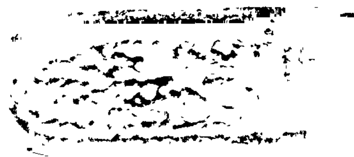
49



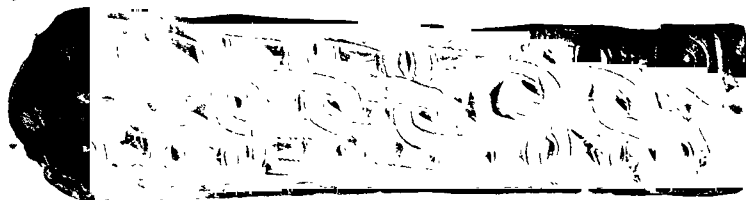
60



47



54

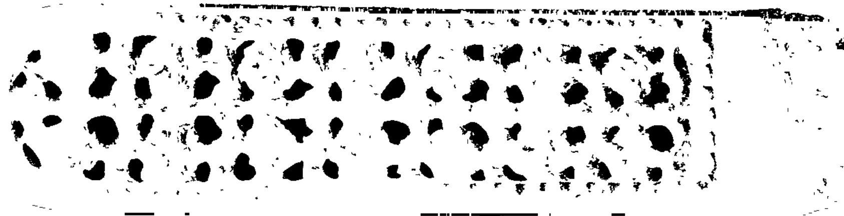


61



36





52



42

34, Hamadan (bronze) ; 35, Chine du nord (br. doré). (*Musee Fr. Hopp Budapest*).
36 et 37, Gater (br. doré). (*Mus. de Kecskemét*) ; 42, Kesthely. (*Mus. National, Budapest*).
40 Püspök-entersébet (?) (*Coll. Fleissig, Budapest*); 52 et 54, Ballagitö Kundomb. (*Mus. de Szeget*).

tifs (1). Notre pensée s'y reporte devant certaines terminaisons de courroies découvertes en Hongrie, où les garnitures sont pourvues de bandes enroulées en contre-échange et terminées par des feuilles pointues qui servent de bouche-trou, plus rarement par des têtes d'animaux (pl. XVI, fig. 24).

Ce sont là des faits de quelque poids. D'un côté nous avons la figuration irano-mésopotamienne des carnivores attaquant leur proie ; tradition vivace depuis une antiquité indéfinissablement haute, jusqu'à nos jours pour ainsi dire (2). Pendant ces millénaires, elle s'est, dans ces mêmes régions, transformée de beaucoup de façons ; mais jamais en s'adjoignant les animaux enroulés en vis-à-vis. Ceux-ci, par contre, n'en sont que plus caractéristiques de l'art chinois à toutes les époques ; à témoins, outre les types dont nous avons parlé, les dragons infiniment variés des époques ultérieures, et aussi certaines formes animalières abrégées en caractères *kou wen* (fig. 25).

A l'époque où l'on inventa ces caractères, les Chinois avaient l'habitude de représenter les animaux en partie de profil, en partie vus d'en haut : je crois retrouver là un des principaux facteurs de la manière proprement chinoise de figurer les bêtes, et aussi de la conception chinoise de l'espace, qui plus tard atteindra une maturité toute particulière dans l'art du paysage. En tous cas cette habitude que nous retrouvons dans la formation des caractères détermina le goût des Chinois pour la figuration des corps d'animaux complètement tordus.

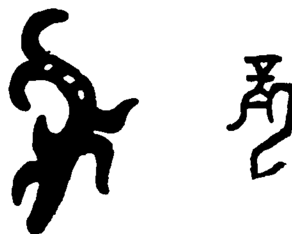


FIG. 25.

Les précurseurs immédiats de ces motifs animaliers furent très probablement les groupes variés de serpents entrelacés, d'où se développèrent peu à peu les groupes (ultérieurs) de dragons, de même que dans l'esprit des Chinois d'autrefois, le serpent devint le dragon. Si donc on critiquait mon assertion que sur les terminaisons de courroies trouvées en Hongrie, c'est à des bêtes serpentiformes que nous avons affaire, il conviendrait de tenir compte des explications ci-dessus, et de ne pas oublier qu'une multitude d'exemples justifient ma façon de voir.

On doit se rappeler également que nos terminaisons de courroies de Hongrie sont ornées sur une face de figures d'animaux sinisées, et sur l'autre de rinceaux à feuilles concaves (pl. XVI, fig. 24). Cette connexion de la représentation animalière sinisée et du rinceau à feuilles concaves est bien trop constante pour n'avoir pas une signification. Phénomène non moins constant : le rinceau à feuilles concaves ne se rencontre pas sur les terminaisons de courroies où il n'y a pas de bêtes sinisées. Or, nous devons tenir compte du fait que des ornements végétaux à feuilles concaves sont

(1) R. GROUSSET, *les Civilisations de l'Orient*, t. III, *la Chine*, fig. 27, 32 bis, 33. — E. CHAVANNES, *Mission archéol.*, pl. LXV, 129. — Otto FISCHER, *Die Chinesische Malerei der Han-Dynastie*, pl, 18 et 20, d'après SEKINO, *Sepulchral Remains*.

(2) TAKÁCS, *Some Irano-Hellenistic*, etc., O. Z., 1929, p. 143-145.

prétation, cette fois du domaine de la chronologie, insérée dans le *Musulman Painting :* le quattrocento, pour M. Blochet, correspond à notre quatorzième siècle (p. 90).

La pensée principale de M. Blochet, le thème qui traverse son ouvrage entier et qu'il ne se lasse jamais de répéter, est que « seul un art a vraiment existé, et c'est l'art classique » (p. 104). « C'est l'art classique qui prête ses vêtements aux rêveries des Hindous » (p. 104). « En dehors de l'art classique... en dehors de son évolution à travers les âges, il n'existe d'autre forme plastique ni dans la sculpture, ni dans le dessin, ni dans l'architecture, à l'exception des conceptions grossières des sauvages et des êtres incivilisés » (p. 104). La civilisation iranienne du IIIe au VIe siècle ne connut et ne posséda d'aûtres formules ou d'autres principes dans le domaine de l'art, que ceux que les Sâsânides empruntèrent au Bas-Empire (p. 35).

L'architectonique du livre de M. Blochet est également des plus personnelles. On serait à première vue surpris de l'absence d'une table des matières. On le sera moins, après avoir parcouru l'ouvrage : l'absence de tout plan la rendrait difficile sinon impossible à réaliser. De copieuses digressions viennent interrompre à chaque instant l'exposé du sujet, en y introduisant des matières qui ne paraissent avoir qu'un bien lointain rapport avec la peinture musulmane. La pensée de l'auteur répugnerait-elle à se concentrer sur un but unique ?

Convenons que cette absence de plan rend la lecture de l'ouvrage quelque peu fastidieuse. L'auteur accumule, en outre, pour le lecteur de nouvelles difficultés. Quand il cite un auteur, il lui arrive d'omettre le nom de celui-ci, ainsi que le titre de son ouvrage ; quand il parle d'une peinture, il oublie parfois de donner le lieu, le musée ou la collection où elle se trouve (voir, par exemple, pp. 19, 28, 29 et 40). S'il donne ces références, ne pouvant faire autrement, sur les serpentes des planches, il passe sous silence les cotes des peintures représentées, ce qui rend la recherche des originaux extrêmement difficile. Nous ne parlerons pas d'autres références qui font entièrement défaut : M. Blochet n'aime qu'à se citer soi-même.

Signalons dans l'arsenal méthodologique de l'auteur le procédé suivant : l'idée est présentée sous sa forme la plus intransigeante et exagérée, quitte à être dénoncée quelques pages plus bas. M. Blochet n'éprouve du reste aucun scrupule à renverser les idoles qu'il venait d'ériger. Mais se rend-il compte que toute idée n'a qu'une valeur relative et que l'exprimer sous une forme absolue, c'est la réduire à l'absurde ?

Il faudrait un volume pour relever les inexactitudes dont fourmille le *Musulm n Painting.* Nous laisserons donc de côté les digressions de l'auteur pour ne nous occuper que de ses considérations sur la peinture musulmane.

Notons tout d'abord qu'il accepte ce terme dans son sens courant, c'est-à-dire qu'il entend, par peinture musulmane, celle qui exista et se développa dans les pays et parmi les peuples de l'Islâm. Il indique que la Tradition islamique ayant interdit aux croyants la représentation des êtres vivants, seule, celle des motifs géométriques et des plantes leur demeurait permise. Cette interdiction serait, soi-disant, l'expression fidèle des idées du Prophète qui aurait défendu aux Bédouins de pratiquer les arts, pour lesquels ils manquaient d'aptitudes (p. 10).

Rien de plus inexact qu'une affirmation semblable. On ne saurait attribuer à Moḥammad l'origine des idées hostiles aux arts figuratifs. Ces idées ne s'imposèrent à la théologie musulmane, sous l'influence du judaïsme, qu'à une époque beaucoup plus tardive. Moḥammad, loin d'être un ennemi des arts, comme le représente M. Blochet, n'était pas insensible à la beauté. Des images humaines et celles des bêtes se rencontraient dans sa maison, sur les murs, l'étoffe des rideaux, sur les coussins et tapis, sur les menus objets de ménage ainsi que sur les chatons des bagues et les vêtements de ses femmes, comme le démontrent les savants travaux du R. P. Lammens que M. Blochet a le tort d'ignorer.

« Les musulmans des pays de langue arabe », continue l'auteur, « obéirent fidèlement à cette interdiction de représenter les êtres vivants » (p. 11). Nous avons le regret de devoir contredire M. Blochet sur ce point. Loin d'être fidèles à cette interdiction, les musulmans des pays de langue arabe n'hésitèrent pas à cultiver pendant des siècles la peinture, sans tenir compte des théologiens et de leurs prohibitions. Au premier siècle de l'hégire, les résidences des riches citadins de Médine étaient décorées de fresques, comme celles, par exemple,

de Yâsar ibn Nomair, le trésorier du khalife 'Omar, et de Marvân ibn al-Ḥakam, le futur khalife de Damas (684-685 ap. J.-C.). Les peintures qui les ornaient devaient représenter des hommes et des animaux, car elles encourent le blâme d'Abû Hurayrah, un des compagnons du Prophète, qui, dans une autre occasion, ne peut retenir son indignation à la vue d'un peintre décorant de fresques semblables une maison à Médine (cf. Sir T. W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, p. 8).

La peinture qui florissait sous les Omaiyades dédaignait les restrictions imposées par la Loi. Les fresques de Quṣair 'Amra le démontrent pleinement. Notons, à leur sujet, que M. Blochet, passe sous un complet silence ces plus anciens vestiges de la peinture musulmane qui soient parvenus jusqu'à notre époque.

Et l'Egypte ? Maqrîzî (1364-1442) nous a conservé de nombreux témoignages sur l'existence d'une brillante école de peinture sous la Faṭimides (969-1171). Le nom même de ce célèbre historien arabe ne se rencontre guère chez M. Blochet, si prolixe quand il s'agit de thèmes qui n'ont rien à faire avec la peinture musulmane. Dans tous les pays de langue arabe, en Syrie, en Égypte, de même qu'en Arabie, la peinture florissait en dépit des assertions de M. Blochet.

Après avoir passé sous silence la peinture musulmane du temps des Omaiyades, l'auteur considère les 'Abbâsides et l'art de leur époque. Ses considérations ne sont pas dénuées d'intérêt. « C'est après 989 », lisons-nous (p. 20), « ... que la vie musulmane commence à être réglée par des principes moins sévères, moins étroits... L'austérité des temps primitifs disparaît. La vie dissipée des princes musulmans dans leurs palais de Baghdâd et de Samarra facilite les compromis avec l'Islâm ». Rappelons à M. Blochet que les origines de ce luxe sont bien plus anciennes. Il lui aurait suffi de se documenter sur la vie luxueuse et licencieuse des Omaiyades, sur celle du khalife Walid II, par exemple, pour voir que l'austérité des mœurs musulmanes avait disparu, au moins dans les classes dirigeantes (car ce sont elles, et non les théologiens, qui cultivèrent la peinture), bien avant 989.

Mais revenons à son ouvrage. « La peinture à la fresque », écrit-il, « de même que l'illustration livresque qui en dérive, fut toujours très rare dans le domaine du khalife de Baghdâd. Elle resta une technique interdite » (p. 20). Et les fresques de Sâmarrâ, ce monument magnifique de la peinture murale 'abbâside? L'auteur semble les ignorer. Il mentionne autre part (p. 18) les mosaïques de Sâmarrâ sans accorder aucune attention à ses fresques.

Passons, avec l'auteur, à l'examen des peintures de l'école 'abbâside du XIIIe siècle, dite école mésopotamienne, ou école de Baghdâd. Les œuvres de ce type ayant été exécutées non seulement en Mésopotamie, mais aussi en Syrie, en Perse et en Egypte, la première de ces dénominations nous paraît être la plus exacte, mais l'auteur en juge autrement et adopte la seconde. Les peintures de l'école « mésopotamienne » lui paraissent être « des imitations malhabiles et faibles des enluminures des livres grecs » (p. 25). M. Blochet est persuadé que le peintre mésopotamien qui réussissait à copier d'une manière plus ou moins satisfaisante les modèles romains du Bas-Empire, devenait grotesque dès qu'il essayait d'être original, de représenter des images de son invention, hors la tradition byzantine (p. 26). Rien de plus injuste qu'une telle appréciation. Personne ne saurait nier le rôle important de l'héritage antique dans la formation de la peinture musulmane. Les fresques de Quṣair 'Amra, que l'auteur oublie de mentionner, en sont un exemple probant. Mais de là à affirmer que les œuvres de l'école 'abbâside ne sont que des imitations malhabiles de l'art antique, la distance est grande. Dans sa tendance à exagérer toute idée, M. Blochet s'obstine à ne pas reconnaître que la peinture musulmane possède une origine complexe et que les apports de la tradition purement orientale finissent par l'emporter sur l'élément gréco-romain.

Les nombreuses images de la vie et des mœurs de l'époque que nous offrent les œuvres de cette école (voir, par exemple, les *Maqâmât* de Ḥarîrî, Bibl. Nat., fonds arabe, n° 5847, repr. pl. XXIV-XXXI du *Musulman Painting* ; un autre manuscrit du même ouvrage de la Bibl. Publ. de Leningrad, repr. Kühnel, *Die Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922, pl. 7-11) témoignent d'un sens d'observation aigu, d'un dessin vigoureux, ainsi que d'une palette simple, mais fraîche. De là le caractère si expressif, si plein de vie de ces tableautins,

charmantes scènes de genre, notées sur le vif dans un coin de bazar, dans la cour d'un caravansérail ou bien au hasard d'une aventure ou d'une rencontre, saisies avec une spontanéité qui constitue la meilleure preuve de leur originalité. Forcé de le reconnaître, M. Blochet les qualifie de grotesques (p. 26), appréciation qu'il prodigue sans mesure à toute œuvre qui ne relève pas de l'art gréco-romain.

L'intention de l'auteur serait de classer les peintures 'abbâsides parmi les imitations médiocres des œuvres de l'art classique, mais elles ne se prêtent guère à cette opération. Il l'avoue dans ces lignes : « nous ne devons chercher de relation entre les peintures mésopotamiennes et les œuvres conçues sous le Bas-Empire ni dans l'ensemble des traits qui les caractérisent, ni dans leurs couleurs, dessin ou technique » (p. 25).

Mais que reste-t-il, après tant de réserves, pour relier la peinture musulmane à l'art gréco-romain, en dehors des détails secondaires ? Que reste-t-il de la thèse même de M. Blochet, si les affinités entre les deux arts se trouvent réduites à des points de connexion « microscopiques » (p. 25), à des « éléments d'importance secondaire » (p. 27) ?

Le fait est que l'influence de l'art antique se reconnait chez les peintres 'abbâsides dans la manière de traiter les plis, formés par les draperies et les vêtements. Il aurait été intéressant d'étudier cette représentation pour en montrer l'évolution, depuis les plis à l'antique qui suivent les ondulations de l'étoffe, en se modelant sur le corps, jusqu'aux plis stylisés à l'extrême et transformés en motifs décoratifs. Au lieu d'en donner l'analyse, M. Blochet se contente d'observer que cette manière de représenter les plis de la peinture mésopotamienne n'interprète que médiocrement les vêtements admirables, en soie légère (*sic*), des statues antiques (p. 25), en ajoutant que toute tentative de décrire « ces obscurités » serait bien inutile (*ib.*). La lecture des savants ouvrages du professeur Herzfeld (qui traite accidentellement de la représentation des plis dans l'art sâsânide) aurait permis à l'auteur de se documenter sur les méthodes d'investigation modernes, employées à l'étude des questions de ce genre. Peut-être reconnaîtrait-il alors la possibilité et l'utilité de l'étude de la représentation des plis dans l'art 'abbâside, et il cesserait de craindre les « obscurités ».

L'œuvre de l'école 'abbâside, ou mésopotamienne, parait à M. Blochet étrangère au génie iranien. « Les Persans », écrit-il, « copiaient aux xe, xie siècles les enluminures des manuscrits arabes exécutés dans les ateliers mésopotamiens, sans apporter de modification ou de changement aux formules qui leur étaient étrangères », et plus loin : « La Perse, à cette époque, ne possédait aucune formule artistique qui lui aurait été particulière ou qui serait la création de son génie national... les Sâsânides n'avaient légué aux descendants de leurs sujets que le souvenir d'une civilisation médiocre » (p. 34).

Est-il nécessaire d'insister sur l'étrangeté de telles assertions ? L'hégémonie de la civilisation persane à Baghdâd, à l'époque des 'Abbâsides, est un fait trop connu pour avoir besoin d'une démonstration. Sous cette dynastie l'influence hellénistique qui prédominait à Damas, sous les Omaiyades, cède le pas à l'influence iranienne. Les mœurs persanes font la conquête de Baghdâd, la nouvelle capitale. Les khalifes imitent le train de vie et le cérémonial des rois sâsânides. Avec l'expansion de l'influence persane, s'ouvre une ère de prospérité, de tolérance et de recherches scientifiques. Les Persans affirmèrent rapidement la suprématie intellectuelle à laquelle un esprit fin et délié, une culture artistique et des siècles de civilisation raffinée leur donnaient un droit incontestable. « Otez de ce qu'on généralise sous le nom de science arabe l'apport persan, et vous lui enlèverez sa meilleure partie », écrit E. G. Browne, le célèbre historien de la littérature persane. Il est certain que dans tous les domaines de la littérature et de l'art l'élément arabe fut distancé considérablement par l'élément iranien (1).

La peinture 'abbâside, ou mésopotamienne, dans laquelle M. Blochet se refuse de reconnaître « la moindre influence, le moindre souvenir d'influence sassanide » et dont les formules lui paraissent étrangères aux Persans (p. 34 et 53), est, néanmoins, le produit du génie iranien. Une étude plus approfondie aurait révélé à l'auteur l'étroite parenté qui existe entre l'œuvre des peintres 'abbâsides et l'art sâsânide, ainsi que les fres-

---

(1) Cf. E. G. Browne, *A Literary History of Persia*, London, éd. 1925, vol. I, pp. 204, 251 et 259.

ques de Sâmarrâ, dont le caractère iranien a été brillamment démontré par le Professeur Herzfeld (1).

M. Blochet a été induit en erreur par le fait que la majorité des manuscrits, dits mésopotamiens qui nous sont parvenus sont en langue arabe. Cette circonstance n'empêche pas les peintures qui les ornent d'appartenir à la tradition artistique iraniene. L'art 'abbâside, d'ailleurs, ne se borna pas à l'illustration des manuscrits, ni aux pays, où dominait l'arabe. Nous possédons de nombreuses céramiques provenant de Ray, dans le Nord de la Perse, ornées de peintures, exécutées à la même époque (fin du XIIe-XIIIe siècle), conçues dans le même style que celles des manuscrits arabes et pleines de réminiscences sâsânides. Ainsi nous y rencontrons fréquemment la vieille légende iranienne de Bahrâm Gûr chassant l'onagre en compagnie de sa favorite, Âzâdeh, sujet populaire qui traverse la peinture iranienne des époques postérieures.

L'auteur du *Musulman Painting* n'a su tirer aucun profit pour l'histoire de la peinture musulmane de ces analogies frappantes. Le peu qu'il dit à ce sujet (p. 54) est résumé en deux sentences : « Ces dessins traduisent la technique des ivoires » et « nous y trouvons la plasticité du relief ». Nous avouons ne pas avoir compris de quelle manière se produit cette opération et n'avoir pu discerner sur les peintures de Ray ni modelé, ni ombre qui seuls peuvent donner de la plasticité au dessin.

Après en avoir fini avec l'école « mésopotamienne », M. Blochet conduit le lecteur par des chemins détournés à la peinture qui se développa en Perse sous la domination mongole. Il consacre à ce chapitre important de l'histoire de l'art iranien quelques considérations, entrecoupées de propos divers et disséminées sur une trentaine de pages (p. 60-89), qui, réunies, en occuperaient deux à peine. Le trait qui caractérise la peinture de la Perse mongole, l'influence chinoise, semble avoir échappé à M. Blochet qui ne veut reconnaître « aucune relation entre la peinture musulmane et l'art extrême-oriental avant la fin du XVe siècle » (p 82).

Et pourtant les manuscrits de l'époque sont ornés de peintures, où les apports chinois abondent et se reconnaissent facilement dans beaucoup de détails, ainsi que dans la facture de l'ensemble. L'auteur n'avait qu'à examiner d'une manière plus attentive les planches qu'il reproduit pour y trouver de nombreux emprunts à l'art chinois : nuages (pl. XLIV) ; arbres (pl. XLV, XLVII, XLIX et L) ; collines et rochers (pl. LVI et XLIX) ; herbe (pl. XLVI) ; un poisson (pl. LI) qu'il reconnaît être une copie d'après un original chinois, ayant oublié ce qu'il avait dit à la page 82 sur l'absence de toute relation entre les deux arts.

A ces exemples il est facile d'ajouter un bon nombre d'autres, des plus probants. Nous nous permettrons de renvoyer le lecteur aux ouvrages de F. R. Martin, *Miniature Painting and Painters in Persia, India and Turkey*, London, 1912 ; de Ph. W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Berlin, 1914, et de E. Kühnel, *Die Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922, contenant une riche documentation pour l'étude des influences chinoises sur l'art persan au XIVe siècle.

Tout en se refusant à reconnaître les apports de l'Extrême-Orient dans la formation de l'école mongole, M. Blochet essaye de trouver en Occident les éléments nouveaux qui entrent dans la composition de cette dernière. Ainsi il prétend voir dans « le coloris, la palette et la gradation des ombres » des peintures mongoles, l'influence des peintures françaises et italiennes, importées par les missionnaires chrétiens (p. 89). Il est à regretter qu'il oublie de développer cette intéressante hypothèse et d'en donner les preuves. C'est à « l'exemple des livres occidentaux et des primitifs italiens » que l'auteur attribue également l'apparition dans l'école mongole des fonds d'or, qu'il considère comme « une innovation et non comme un développement des méthodes des écoles mésopotamiennes » (p. 90).

Ce point de vue nous semble erroné. L'emploi de l'or est très ancien et, généralement, très répandu dans la peinture orientale. Nous savons que les manichéens dont l'art n'est que le reflet de l'art sâsânide, employaient en profusion l'or et l'argent pour l'enluminure de leurs manuscrits. Lors de la persécution des manichéens sous le règne du khalife al-Muqtadir, en 923, quatorze sacs pleins de livres furent brûlés à Baghdâd. Une quantité d'or et d'argent en fusion coula du

(1) Cf. E. Herzfeld, *Die Malereien von Sâmarrâ*, Berlin, 1927.

bûcher (1), Ḥamzah al-Iṣfahânî (décédé en 967 après J. C.) cite dans son *Histoire* une chronique contenant des portraits de rois sâsânides, exécutés en couleurs et recouverts d'or en feuilles (2). Certaines fresques de Sâmarrâ sont touchées d'or. Maqrîzî nous conte que le sultan Baibars (1260-1277) envoya en présent au khân mongol Berke trois tableaux à *fond d'or* représentant les cérémonies du pèlerinage à la Mekke. Les icônes byzantines à fond d'or étaient également connues des Arabes et des Persans. Le monde musulman, comme on le voit, n'avait pas besoin d'attendre les primitifs italiens de l'auteur du *Musulman Painting*.

Les époques les plus brillantes de la peinture persane, la renaissance tîmûride du XVe, la période ṣafavî du XVIe et du début du XVIIe siècle occupent chez M. Blochet neuf pages à peine. C'est bien peu pour plus de deux siècles de création intense, mais c'est en même temps l'effort le plus grand fourni par l'auteur au cours de son ouvrage en matière d'exposé systématique. Le problème de l'authenticité des peintures de Behzâd, qui se pose impérieusement à tout historien de l'art persan, n'y est pas même indiqué. On chercherait en vain dans ces pages les noms des grands maîtres persans de la fin du XVe et du XVIe siècles: Qasim 'Alî, Âqâ Mîrak, Sulṭân Moḥammad, Moḥammadî. Quelques observations sur Reżâ-î 'Abbâsî et son école, sans aucune allusion aux questions posées pour l'œuvre de ce maître (son identité avec Âqâ Reżâ, par exemple), épuisent ce que l'auteur avait à dire sur la peinture musulmane.

Et la peinture musulmane aux Indes, qu'en fait M. Blochet ? se demandera le lecteur non sans étonnement. Que dit-il sur la floraison de la peinture à la cour des Grands Moghols, ces mécènes éclairés auxquels l'Inde doit sa renaissance artistique des XVIe-XVIIIe siècles ? Pas un mot. Fait d'autant plus extraordinaire que l'auteur sacrifie 24 planches (sur 200) à la reproduction de peintures mogholes et n'hésite pas à proclamer que « les Persans... se sont toujours montrés, en qualité de peintres, fort inférieurs à ceux de l'Hindoustan » (p. 102). Il n'est pas nécessaire de s'arrêter sur ce qu'il y a d'exagéré dans ce propos et d'insister sur la valeur respective de chacune des deux branches de la peinture orientale, iranienne et hindoue.

M. Blochet semble, d'ailleurs, n'avoir qu'une vague notion de l'art indien et ignorer complètement l'existence des miniatures bouddhiques, jaines et vishnouites, qui s'échelonnent du XIe au XVIe siècle et qui ont été si bien étudiées par MM. A. Foucher, A. K. Coomaraswamy et W. N. Browne. Il se serait abstenu, en cas contraire, d'affirmer que « les plus anciennes miniatures hindoues connues remontent tout au plus à la seconde moitié du seizième siècle » (p. 52).

Enfin, l'absence de toute indication relative à la technique de la peinture musulmane, ses procédés et ses moyens, se fait sentir comme une lacune regrettable.

Le texte du *Musulman Painting* est accompagné de 200 planches, munies de serpentes avec des notices explicatives. L'abondance d'erreurs qu'elles contiennent, malgré leur brièveté, demanderait pour les relever un article séparé. Nous avons déjà signalé l'absence de cotes. Les dimensions des peintures, qu'il ne serait pas inutile de donner, vu leur variabilité extrême, manquent également. De même il aurait fallu indiquer les cas où les peintures se trouveraient exécutées sur une autre matière que le papier.

Si nous faisons des plus sérieuses réserves sur le texte de l'auteur nous ne pouvons qu'adresser de vifs éloges à la traduction de Mme Cicely M. Binyon, aussi consciencieuse qu'élégante.

La présentation typographique, qui ne laisse rien à désirer, fait honneur aux éditions Methuen, de Londres.

IVAN STCHOUKINE.

The Shâh-Nâmah of Firdausî, with 24 illustrations from a fifteenth-century manuscript formerly in the Imperial Library, Delhi, and now in the possession of the Royal Asiatic Society, described by J. V. S. WILKINSON, with an introduction on the paintings by Laurence BINYON, 4° XX + 94 pages ; XXIV planches dont sept en couleurs. — The India Society, 3, Victoria Street, London, SW 1, 1931.

Les peintures reproduites et étudiées dans le présent ouvrage appartiennent au manuscrit célèbre du *Shâh-nâmah* exécuté, selon toute vraisemblance, pour le

(1) Cf. T. W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1927, p. 61.

(2) Cf. T. W. Arnold and A. Grohmann, *The Islamic Book*, 1929, p. 2.

Sultan Mohammad Jûkî, fils de Shâh Rukh et petit-fils de Tîmûr, mort en l'année 848 de l'Hégire (1445 ap. J.-C.). Tombé à la prise de Samarqand (A. H. 906 = 1500 ap. J.-C.) entre les mains de Bâbur, le fondateur de la dynastie des Grands Moghols de l'Inde, ce manuscrit resta dans la possession de ses descendants pendant plus de deux siècles, comme l'attestent les cachets des empereurs tîmûrides, Humâyûn, Jahângîr, Shâh Jahân et Aûrengzêb, qui figurent à côté de celui de leur ancêtre sur le feuillet de garde doré du volume.

Les traits individuels et la facture particulière qui distinguent chacune des vingt-quatre illustrations de ce *Shâh-nâmah*, permettent de les attribuer à des artistes différents. Cette collaboration ne compromet guère l'unité stylistique de l'œuvre qui forme, à une exception près, un ensemble homogène et harmonieux. Les peintures qui le composent appartiennent aux premières fleurs du printemps de l'art tîmûride, art qui n'arrive à sa pleine floraison qu'un demi-siècle plus tard, avec le grand Behzâd. De là leur grâce naïve et leur fraîcheur juvénile qui en font autant de rêves baignés d'azur et resplendissants d'or.

Un choix des plus heureux de peintures reproduites en couleurs permet de se rendre compte de la splendeur du manuscrit dans sa robe polychrome. Seule, la reproduction en couleurs de la planche XXIV paraît ne pas être suffisamment justifiée. Appartenant à l'école moghole, sans aucune relation avec l'ensemble de l'œuvre, la peinture qu'elle représente est postérieure d'un siècle et demi aux autres illustrations du manuscrit. Une image monochrome aurait amplement suffi pour en donner l'idée, tandis qu'on aurait pu reproduire en couleurs une planche qui présenterait plus d'intérêt pour l'étude du *Shâh-nâmah* (le n° XIV, XVI ou XXII, par exemple).

L'analyse purement stylistique des peintures est donnée dans l'introduction magistrale de M. Laurence Binyon. L'éminent historien de l'art oriental, qui a su réunir une vaste érudition à une grande finesse de jugement artistique, n'a pas manqué de s'acquitter brillamment d'une tâche aussi délicate. On ne peut s'empêcher d'admirer la précision de ses analyses qui fouillent les compositions dans leurs détails pour ne s'arrêter que sur ce qu'elles contiennent d'essentiel et pour traduire, avec une concision élégante, les idées plastiques qu'elles incarnent.

L'examen documentaire et l'iconographie du manuscrit appartiennent au savant orientaliste, M. J. V. S. Wilkinson, qui vient de publier les miniatures des *Anvâr-i-Suhailî* (Br. Mus. Add. 18.579). Après avoir retracé l'histoire du manuscrit, des origines jusqu'à son entrée à la Royal Asiatic Society en 1834, il passe à l'identification des peintures, en remarquant fort judicieusement que l'étude de l'art tîmûride serait incomplète, si elle se bornait à une analyse exclusivement formelle : le côté romanesque de l'art persan ne doit être non plus ignoré. Une étude approfondie des légendes qui inspirèrent les artistes de l'Irân est indispensable à celui qui désire arriver à la compréhension intime de leur œuvre. Ce travail d'identification iconographique, rempli par M. J. V. S. Wilkinson avec beaucoup d'érudition, en même temps que sous une forme claire et simple, augmente la valeur de ce charmant volume, qui ne laisse rien à désirer comme présentation typographique. Heureux les amateurs qui ont adhéré en temps voulu à l'*India Society !*

IVAN STCHOUKINE.

J. DARIDAN et S. STELLING-MICHAUD. *La Peinture Séfévide d'Ispahan. Le Palais d'Ala Qapy*. Un vol. in-4°, pp. et planches, 40 fr. — Les Beaux-Arts, Paris, 1930.

Cette nouvelle publication qu'accompagnent des planches en simili reproduisant les fresques, presque toutes ornementales, d'Ala Qapy, est une contribution d'autant plus précieuse à l'étude des arts graphiques de la Perse, que c'est le premier travail consacré d'une façon méthodique à ce sujet.

Le parallélisme de ces fresques du XVII[e] siècle avec les enluminures, les reliures, les miniatures et les arts décoratifs en général, est manifeste, quoiqu'elles se rattachent très souvent au siècle précédent.

Si M. René Grousset, dans sa préface, rapproche judicieusement ces fresques des enluminures de manuscrits, les auteurs ont préféré choisir comme point de comparaison ordinaire, les tapis, au sujet desquels nos connaissances chronologiques et géographiques sont pourtant très vagues. Il faut reconnaître d'ailleurs que l'étude de l'évolution de l'enlumi-

nure décorative persane, que les manuscrits faciliteraient grandement, reste encore à faire.

C'est sur une détermination précise des principaux motifs de décoration qu'une analyse de ces fresques doit s'appuyer, or il semble que sous ce rapport des confusions se soient glissées dans le travail de MM. Daridan et Stelling-Michaud. Ils pensent retrouver le nuage stylisé chinois, le *tchi*, sur la bordure du tapis d'Ardebil, au Victoria and Albert Museum et sur un tapis de soie du Musée Stieglitz (p. 14) ; tandis que le motif principal de la bande d'Ardébil est le lotus chinois, et l'élément reproduit sur le tapis de Leningrad, le *roumi*, feuille stylisée à deux lobes, d'origine byzantine. M. R. Grousset semble l'avoir en vue lorsqu'il parle de « rinceaux des enluminures byzantino-arméniennes ».

Je crains fort que la tête d'éléphant, employée comme fleuron sur un tapis du Musée des Arts décoratifs, n'ait rien de commun non plus avec une feuille de vigne ou une conque retournée (p. 16 et 21). C'est, en effet, un des motifs des rinceaux *à têtes animales et humaines*, qui se rencontrent sur les enluminures de Hérat au XVe siècle, par exemple sur une reliure laquée de cette époque, à la Bibliothèque Nationale (Sup. Pers. 552).

En supposant ces motifs exactement définis, on aurait déterminé leur origine ; mais modifiés et mariés à d'autres éléments, ils ne permettent pas de qualifier de chinoises ou de byzantines les décorations dans lesquelles l'un ou l'autre d'entre eux domine.

C'est peut-être également ce fait que l'enluminure des manuscrits a été perdue de vue, qui fait dire à ces auteurs, à propos des fresques d'Ispahan, que le manque de netteté est un défaut éminemment oriental, et l'inachèvement, inné à cet esprit (p. 19 et 20). Lorsqu'on se remémore les vignettes et frontispices des XVe et XVIe siècles — chefs-d'œuvre à la fois de bon goût, de composition et de précision, lesquels restent inégalés — il est difficile de justifier ce jugement, même si on se base sur des productions de basse époque.

Malgré ces réserves, cet ouvrage est la première contribution scientifique à l'étude des fresques persanes, et nous ne pouvons qu'en être reconnaissant à ses auteurs. Il faut souhaiter qu'il soit suivi d'une monographie un peu plus approfondie que l'article paru dans le dernier numéro de la *R. A. A.* sur les fresques à personnages de Tchehel Sutun (dont M. R Grousset parle avec enthousiasme dans *les Civilisations de l'Orient*) et d'une autre sur celles des églises de Djoulfa, le faubourg arménien d'Ispahan. En exprimant ce souhait je ne fais que m'associer à l'auteur de la préface de *la Peinture séfévide d'Ispahan*.

ARMÉNAG SAKISIAN.

Rabindranath TAGORE. *Lucioles.* Deuxième cahier des « Feuilles de l'Inde ». Orné de compositions décoratives par Andrée KARPELÈS. Un vol. in-12, 140 p., papier teinté, imp. en deux encres, 54 fr. — Publications Chitra, 150, Bd. St-Germain.

« En Chine et au Japon, dit l'auteur, on me demandait très souvent d'écrire des pensées sur des éventails et des morceaux de soie, ainsi naquirent ces *Lucioles.* » Ainsi le poète hindou s'est livré à son tour au plaisir de transporter dans sa langue le genre délicieux du *haiku*. Il y a excellé. Comment choisir dans ce collier de deux cent quarante petites gemmes ?

L'aube, fleur multicolore, se fane.
Alors, simple fruit de lumière, apparaît le soleil.

Montagnes, gestes désespérés de la Terre
Devant l'inaccessible.

Et cette variante de la même image :

Nuages, collines de vapeur :
Collines, nuages de pierre,
Désir d'étreinte
Qui se poursuit dans le rêve du temps.

Quand mes œuvres lourdes de sens
Auront déjà coulé à pic,
Peut-être mes paroles légères
Danseront-elles encore sur la vague du temps.

Et, en effet, c'est, peut-on croire, dans les œuvres purement lyriques de Tagore que l'avenir reconnaîtra le meilleur de son œuvre. Les quelques exemples ci-dessus suffiront à montrer l'excellence de la traduction. Mais ce n'est pas tout : la présentation de ce livre mérite tous les éloges, car elle est recherchée, et ne met que des moyens simples au service d'un goût parfait. Pour faire chanter le ton lavande du papier, le texte a été imprimé en encre brune et les dessins — discrets

et vraiment décoratifs — en encre gris-bleuâtre. On reconnaît les mêmes collaborations qui nous ont déjà donné le charmant volume des *Ghazels :* celles de Mme M. Ferté, de Mme A. Högman-Karpelès, de M. Fernand Roche, et de son élève éditeur si j'ose dire, M. C. A. Högman. Ils ont fort bien compris que le coût des matériaux n'ajoute pas grand' chose à un livre si l'on n'y verse pas, et très libéralement, un énorme labeur personnel, une surveillance méticuleuse, un goût exigeant. Il faut maintenant que le public encourage leur effort en ne refusant pas à cette parfaite œuvre d'art le prix qu'il donnerait sans rechigner pour le plus banal volume dit sur papier de fil.

Un empire colonial français : l'Indochine. Ouvrage publié sous la direction de M. Georges Maspero. Deuxième tome : *l'Indochine française, l'Indochine économique, l'Indochine pittoresque.* — 153 reprod., 24 planches, 7 cartes. — Van Oest, 1930.

Nous avons déjà fait l'éloge de la première partie de ce magnifique ouvrage, qui traitait des arts, des langues, des religions, etc. Le complément qui a paru cet automne, et qui nous décrit l'Indochine au point de vue purement colonial, n'est pas moins bien rédigé et illustré. En voici le sommaire : *l'organisation administrative,* par G. Lamarre (l'œuvre des gouverneurs généraux y est appréciée avec une remarquable indépendance) ; *l'œuvre sociale et intellectuelle,* par H. Gourdon ; *les travaux archéologiques historiques et philologiques,* par H. Marchal (c'est sans doute, dans ce tome, le chapitre le plus intéressant pour nos lecteurs) ; *l'exploration scientifique : sous-sol, faune, flore, climat,* par A. Chevalier ; *l'Indochine économique,* par H. Brenier ; *les travaux publics,* par E. Cazenave ; *l'Indochine pittoresque,* par Pierre Pasquier ; *le tourisme,* par la princesse Achille Murat ; *la chasse,* par le prince Achille Murat. Les cartes sont à elles seules très instructives ; celle de l'Indochine touristique, particulièrement précieuse pour nous, donne les sites naturels et les sites archéologiques ; on y constate aussi que par son réseau routier et touristique, le Siam est en passe de renouer les liens qui ont si longtemps uni son territoire à celui du Cambodge.

J. B.

H. d'Ardenne de Tizac. *La Sculpture chinoise.* Un vol. petit in-4°, 50 pp. de texte, 64 pl., 36 f. — Editions G. Van Oest, 1931.

Ce volume fait partie de l'excellente *Bibliothèque d'Histoire de l'Art,* où ont paru entre autres ouvrages, l'*Art égyptien* de Ch. Boreux et l'*Art de l'Asie occidentale ancienne,* du docteur Contenau. On retrouvera ici certaines idées déjà exprimées par M. d'Ardenne de Tizac dans son *Art chinois classique ;* il y en a une au moins, sur l'influence du « Touran » dès avant l'époque Han (p. 8), que nous ne partageons pas entièrement. D'ailleurs l'énigme posée par les bronzes Tcheou n'est pas en cause dans le présent ouvrage, qui a pour but de répandre les connaissances essentielles sur les figurines en terre cuite, sur les « pierres ciselées » (appellation assez heureuse pour les reliefs... sans relief du type de Wou-leang ts'eu), sur la statuaire funéraire et, très sommairement, sur la sculpture bouddhique chinoise. L'auteur n'éprouve visiblement pas plus d'enthousiasme que nous pour les monuments de la sépulture de Ho K'iu-p'ing ; ces morceaux si peu inspirés, si peu dignes, semble-t-il, de leur époque, et cependant impossibles à passer sous silence, puisqu'ils sont les premiers dans leur genre, affligeront longtemps encore les historiens de l'art chinois.

Lorsque les données sur la provenance des objets sont si rares et si incomplètes, toutes les attributions et toutes les interprétations sont permises ; je ne pense pas que le savant conservateur du Musée Cernuschi nous demande de les accepter toutes comme définitives (par ex. pl. II, « magicien », « 2e millénaire avant notre ère »). En passant, on remarquera au seul vu des illustrations que, sous la direction de M. d'Ardenne de Tizac, les collections du Musée Cernuschi sont devenues singulièrement intéressantes et largement représentatives de l'art chinois des hautes époques. Ce petit livre de vulgarisation vient à point pour les faire connaître d'un public plus étendu ; dans l'état actuel de la science, il eût été difficile de le réaliser mieux en si peu de pages.

J. B.

Sinica, Francfort.

Le numéro VI-2 de mars 1931 nous a paru particulièrement intéressant. Un peintre contemporain, M. Lieou Haisou, donne un article sur les *Tendances*

de la peinture chinoise moderne, malheureusement dépourvu de dates et illustré de trois reproductions seulement ; la première est une œuvre de l'auteur, très expressive, et — pouvons-nous le dire sans l'offenser ? — plus originale que le paysage de Tcheng Wou-tch'ang et que la « fantaisie au pinceau » de Tchang Ta-ts'ien.

W. Y. Ting : *L'Ecriture et la Calligraphie en Chine;* Hiu Tao-lin: *L'Ecriture dans l'Art ;* Erwin Rousselle : *Les Types statuaires* [et architecturaux] *du temple bouddhique chinois.*

J. B.

Nakaya Juijirô. *Nihon sekkijidai bunken mokuroku.* (*Bibliographie concernant l'époque néolithique du Japon*). Préface de M. Matsumura. Un vol. in-8° 438 pp. de texte avec trois index et une liste d'ouvrages en langues européennes ; prix 10 yen. — Tôkyô, Oka-shoin, 1930.

Le jeune archéologue japonais M. J. Nakaya vient de publier une bibliographie très complète concernant tous les ouvrages et tous les articles en langue japonaise sur la préhistoire de son pays depuis l'époque de Nara (645-781) jusqu'en 1928 augmentée d'une liste d'ouvrages et d'articles parus en langues européennes.

La première partie (331 pages) donne la liste par matières. Le lecteur qui s'intéresse au problème des bateaux dans la préhistoire trouvera sous le mot *fune* tous les articles concernant les embarcations ainsi que l'indication des autres articles où ce problème a été traité.

En cherchant le mot « figurine » (*tsuchikatabito*) nous apprenons que le premier article sur ce sujet date de 1824 et qu'ensuite la question fut reprise par M. Shirai en 1886 à l'occasion d'une trouvaille de figurines dans un monceau de coquillages. Depuis lors de nombreux articles ont été écrits au sujet de ces figurines néolithiques et des problèmes qui les concernent.

Plusieurs ouvrages et articles sont cités deux ou trois fois sous les mots importants du titre, ce qui facilite les recherches. Ainsi un article du professeur R. Torii sur la discussion qui a eu lieu entre le savant archéologue M. Morse et son confrère M. Milne est cité trois fois : sous le nom de Milne, sous le nom de Morse et sous le mot « discussion » à la page 210 où cet article est cité sous le nom de M. Milne, l'orthographe du nom de ce savant est malheureusement estropiée : *Mirun John.*

La deuxième partie est un index des mêmes ouvrages et articles mais classés par noms d'auteurs. La lecture de ces pages nous indique la grande activité des savants japonais : ainsi M. R. Torii, bien connu en France, a publié onze volumes et 112 articles, M. K. Hamada qui s'occupe surtout de l'archéologie chinoise, a consacré 29 articles à la préhistoire de son pays, etc.

La troisième partie est une bibliographie raisonnée des ouvrages mentionnés dans les parties précédentes. M. Nakaya donne tous les renseignements indispensables et indique si l'ouvrage est un ancien manuscrit ou un imprimé. En ce qui concerne les descriptions des provinces et des régions (*chishi*) il indique les pages où se trouvent les données archéologiques.

Un index général par ordre alphabétique, six pages de bibliographie supplémentaire et la liste des ouvrages européens terminent ce volume.

Il nous reste à remercier l'auteur de cette belle bibliographie, indispensable à tous les savants qui s'intéressent aux questions de la préhistoire et de l'archéologie d'Extrême-Orient. L'ouvrage est rédigé d'une manière très consciencieuse ; nous regrettons seulement que les noms propres et les noms géographiques qui présentent toujours une grande difficulté de lecture correcte ne soient pas pourvus d'une transcription en *kana* qui faciliterait beaucoup leur déchiffrement.

S. Elisséev.

Imaoka Dzsuicsiro. *Uj Nippon.* Az Athenaeum Kiadasa Budapest, 1930. (Imaoka Juichirô. Le nouveau Japon, in-4°, 270 p., 8 planches hors texte, multiples illustrations dans le texte.)

L'auteur de ce volume est resté huit ans en Hongrie et est arrivé à posséder merveilleusement le magyar. Son but fut d'écrire un livre en hongrois pour faire connaître son pays à ceux qui ont toujours manifesté un grand intérêt et une sympathie profonde pour le Japon. Ce volume répond à toutes les questions que peut poser un étranger qui commence à s'intéresser à ce pays lointain.

M. Imaoka débute par un chapitre sur la civilisation japonaise ; il en dégage les éléments fondamentaux et indique les

buts vers lesquels se dirige le Japon moderne. Il parle de la base morale de la législation japonaise, des tendances démocratiques de la nation, et ce premier chapitre se termine par un aperçu du bouddhisme, du shintoïsme, et du christianisme au Japon. Le chapitre suivant est consacré à l'art et au goût japonais ; en premier lieu à l'architecture japonaise. Il est fort intéressant de noter que M. Imaoka réserve un nombre notable de pages à la cérémonie du thé, et à son importance esthétique. Il passe dans les chapitres suivants à la littérature, puis à l'enseignement, en faisant ressortir le souci des éducateurs japonais de former le caractère de leurs élèves. Ensuite viennent des pages consacrées à l'industrie, aux ouvriers, aux origines du peuple japonais, aux fêtes populaires, à la femme japonaise, où ressort le rôle de la Japonaise dans la période qui suivit le grand tremblement de terre. La *geisha* fait l'objet d'un chapitre spécial. Suivent la description des paysages japonais et de quelques usages particuliers au pays. Les trois derniers chapitres sont consacrés aux relations japono-hongroises. Il est fort curieux de voir comment un Japonais se représente ces relations, en disant que le Japon est le protecteur des minorités nationales ; j'imagine que les Chinois de Formose ne partagent pas cette opinion, non plus que les Coréens.

L'ouvrage de M. Imaoka est un bon travail de vulgarisation qui permettra aux Hongrois de connaître sous une lumière sympathique l'aspect du nouveau Japon au point de vue d'un intellectuel japonais.

S. Elisséev.

Getsuyobikai-hensan. Edojidai-shôki E-iri-bon hyakushû (Société du Lundi. Recueil de cent livres illustrés du début de l'époque d'Edo). In-8°, tirage limité, 2 volumes 194 p. ; 15 yen. — Sugita Daigakudô. Kyôto, 1927.

Un groupe de bibliophiles japonais qui a pris le nom de « Société du Lundi » a organisé au mois de mars 1926 à la bibliothèque municipale de Kyôto une exposition de livres illustrés du XVIIe siècle et a fait paraître ensuite un recueil consacré à ces publications xylographiques. Le but de cet ouvrage est de mettre au clair les influences qu'ont subies les premiers illustrateurs japonais. C'est pourquoi les organisateurs de l'exposition ont arrêté leur choix à la fin du XVIIe siècle, c'est-à-dire aux ouvrages antérieurs à Moronobu (1645-1715). M. Kamurôji a proposé de diviser les premiers livres de ce genre en trois grandes classes d'après le style de leurs illustrations : selon qu'elles dérivent du style des Tosa, qu'elles attestent les influences de la manière des Kano, ou qu'elles ont été copiées sur des modèles chinois. Cette division s'impose par le fait que dans le style du grand Moronobu se manifestent nettement les éléments de ces trois influences.

Les illustrations du XVIIe siècle sont encore d'une exécution très naïve mais présentent un grand intérêt au point de vue de la technique picturale. Ainsi on constate, dit la préface, que les yeux des personnages sont dessinés largement ouverts, lorsque le graveur veut donner au personnage une expression de vaillance ; mais pour exprimer la douceur il a recours aux yeux fermés, très légèrement tracés. Il est curieux de noter que les yeux ouverts ou mi-clos ont été représentés jusqu'à cette époque uniquement dans la peinture bouddhique, mais jamais dans la peinture profane où les peintres des *yamato-e* indiquaient les yeux par une simple ligne (*hiki-me*). Il est fort possible que nous nous trouvions ici devant une influence de la peinture bouddhique.

Le choix porte sur 87 ouvrages illustrés qui occupent chronologiquement une période d'environ 75 ans (1596 à 1672). Les livres ont été groupés en trois classes : 62 ouvrages écrits uniquement en *kana* (nouvelles et contes illustrés), 8 ouvrages qui sont d'anciens livrets de théâtre de marionnettes (*jôruri-bon*), enfin 17 réimpressions d'ouvrages chinois et coréens.

Le premier volume est consacré aux illustrations ; chaque partie est précédée d'une note explicative sur les particularités des ouvrages. Le deuxième volume donne des renseignements sur chaque livre illustré en indiquant la nature du texte, la date, et s'il y a lieu, le colophon et le style de la reliure.

La note historique qui précède la première partie où sont groupés les *kanazôshi* (livres écrits uniquement en *kana* sans idéogrammes chinois) nous apprend que, vers la fin de l'époque Muromachi (1392-1490), parurent des livres illustrés appelés *narabon* ; on suppose que cette désignation est due aux *nara-e* (images de Nara) qui les illustrent. Le nom de l'ancienne capitale a été donné à ces images probablement à cause des peintres qui

les exécutaient et qui étaient apparemment des peintres d'images bouddhiques, dispersés par tout le Japon à la suite des guerres civiles du xve siècle. Les *kanazôshi* du début de l'époque d'Edo ne sont que des réimpressions xylographiques des anciens *nara-e-bon* avec des illustrations rehaussées d'une ou de deux couleurs. Tout au début du xviie siècle apparaissent les volumes illustrés qu'on appelle les *sagabon*, inaugurés par Suminokura Soan et Hon-ami Kôetsu. Les illustrations des *sagabon* furent dessinées par des peintres de l'école Tosa et ensuite gravées sur bois. Les lignes du pinceau attestent une grande finesse et beaucoup d'élégance. Le recueil donne un exemple de *sagabon* qui reproduit les Trente-six poètes de l'antiquité. Nous pouvons indiquer aussi un autre volume bien curieux du début du xvie siècle, le *Kadensho* de Seami consacré à l'étude des mouvements dans les drames de *Nô*. L'illustration représente un nu de femme agenouillé, pour que l'exécutant du *Nô* puisse bien étudier la pose féminine qu'il doit prendre.

La note explicative de la deuxième partie est consacrée aux livrets de théâtre illustrés, les *kojôruribon* et leurs variantes. Vers les années 1624-47 les grands chanteurs des drames monodiques (*jôruri*) que jouaient les marionettes furent très en vogue et à Kyôto on publia de petits volumes du texte chanté avec illustrations, portant le nom du chanteur qui interprétait ce texte. Après les années 1655-1657 ces volumes furent publiés dans un format plus grand, où les illustrations étaient mieux exécutées et l'emploi du pinceau fut abandonné. Vers 1660 ces livres apparaissent aussi à Edo où on les imprime avec des illustrations représentant les sujets guerriers des drames de l'époque. Quelques années plus tard les éditeurs d'Ôsaka les impriment aussi. Le style des gravures s'inspire toujours des anciennes formes de l'école Tosa, mais aux cours des années il a subi des modifications importantes et beaucoup de peintres de l'école Kano sont devenus des illustrateurs d'ouvrages dramatiques.

Parmi les huit exemples de cette classe, notre attention est retenue par les gravures remarquables de la biographie de Kôbô Daishi publiée vers 1644-47 sous le titre *Kôya daishi gyôjô zuga*. De la même époque date le volume consacré aux aventures de la princesse Jôruri (*Jôruri gozen jûnidan zôshi*). La gravure reproduite représente Yoshitsune devant le porte de l'habitation de la princesse Jôruri Une image fort curieuse est celle qui a été choisie dans un ouvrage concernant la suppression du christianisme au Japon (*Kirishitan taiji monogatari*), imprimé vers 1658-1660.

La troisième partie donne de bons exemples des réimpressions d'ouvrages illustrés chinois du xviie siècle. Depuis le xve siècle les cinq grands couvents bouddhiques du Japon avaient regravé et réimprimé les anciens livres chinois édités aux époques Song et Yuan. Au xviie siècle cet usage est très répandu, mais on réédite d'autres textes et le goût de l'illustration pousse les éditeurs vers les estampes chinoises.

Plusieurs livres chinois parurent avec des illustrations des peintres de l'école Kano, qui cherchèrent à conserver le style chinois aussi pur que possible. En comparant ces illustrations japonaises aux originaux chinois, on aperçoit nettement la différence de ces deux peuples voisins. La publication de cet ouvrage est passée, pour autant que je sache, assez inaperçue en Europe où cependant l'intérêt pour les livres illustrés du Japon ne fait que grandir. Depuis des années des études sérieuses sur les estampes et les livres illustrés se poursuivent au Japon et en Allemagne et on regrette que souvent les publications françaises soient fondées sur des travaux qui ne sont plus à jour.

S. Elisséev.

Shôwa yonen no Kokushigakkai. Yoyogikai hensan Tsukuba Kenkyûbu hakkô. (Les études d'histoire japonaise au cours de l'année 1929, par la Société « Yoyogi »); in-4°, 71 pp. de texte et 42 pp. de bibliographie. Edité par le Comité d'études du marquis Tsukuba, Tôkyô, 1930.

Ce nouvel ouvrage est une bibliographie des travaux historiques en langue japonaise, au sens le plus large du mot. La première partie (73 pages) est composée de seize articles donnant un aperçu de l'activité scientifique dans chaque branche d'études : histoire du Japon en général, philosophie de l'histoire, histoire de la maison impériale du Japon, histoire politique et sociale, histoire de la législation, histoire économique, histoire des religions, de l'instruction publique, de la littérature, des beaux-arts, du folklore, de la linguistique, de la géogra-

phie historique, des relations du Japon avec les pays étrangers ; enfin les biographies.

La deuxième partie (42 pages) est une bibliographie des ouvrages concernant les mêmes sujets, la division en est un peu plus détaillée, puisque nous trouvons ici 21 rubriques dont une rubrique spéciale pour la civilisation, une pour l'histoire régionale, une pour les documents historiques et une pour l'archéologie. Chaque rubrique a trois subdivisions : les ouvrages parus en volume séparé, les articles des revues et les articles parus dans les recueils.

L'aperçu qui intéresse le plus notre revue est celui qui touche aux beaux-arts. Il débute par quelques lignes concernant les principales expositions d'antiquités ; à signaler celle d'Osaka dédiée à la civilisation japonaise de l'époque où le pays est entré pour la première fois en relations avec les Européens. Le ministère de la Cour a envoyé à cette exposition d'anciens paravents (***namban-byôbu***) représentant les Portugais. Pendant cette exposition plusieurs savants japonais ont fait des conférences sur les premières relations du Japon avec la civilisation d'Occident. Notons encore l'exposition qui a été organisée par le temple Daigoji, où l'on pouvait voir des peintures bouddhiques anciennes de toute beauté.

Le paragraphe suivant traite des revues artistiques. Nous apprenons que les deux éditeurs de la *Revue des arts bouddhiques* (*Bukkyô-Bijutsu*) se sont séparés et que cette revue va continuer à paraître, non pas à Nara, mais à Kyôto sous la rédaction de M. Minamoto et qu'à Nara M. Ogawa va éditer la nouvelle *Revue des Arts orientaux* (*Tôyô-bijutsu*). Le programme de cette revue est plus vaste que celui de la précédente et beaucoup d'articles seront consacrés à la peinture des différentes époques.

Le *Bukkyô-Bijutsu*, sous la direction de M. Minamoto, a publié un numéro très intéressant consacré à l'art bouddhique japonais de l'époque Asuka (552-644) avec plusieurs articles importants sur le tabernacle de Hôryûji (***tamamushi no zushi***) dus à la plume des professeurs de l'Université de Kyôto.

M. Hashimoto et M. Tsutsui ont commencé à publier à Nara une nouvelle revue *Nera* consacrée à l'ancien art de cette ville ; les numéros sur l'époque Tempyô (645-781), sur le Shôsoin, sur le temple de Kasuga, des articles sur des problèmes d'iconographie bouddhique, montrent la haute tenue de ce nouveau périodique. Jusqu'en 1929, Tôkyô n'avait pas de revue consacrée à l'art bouddhique ; à présent une nouvelle revue, *Gei-en junrei*, y est publiée par un groupe de savants parmi lesquels sont MM. Horiuchi, Kaizu, Iwahashi, Ueda, Ono Fujikake et autres.

Le dernier paragraphe est une bibliographie raisonnée des récentes publications. Parmi ces ouvrages sont signalés :
— L'histoire de la sculpture sur bois au Japon (*Nihon mokuchô shi*), par M. Sakai. Ce volume étudie la sculpture dès le début de l'histoire japonaise et jusqu'à l'époque Meiji ; la sculpture bouddhique occupe la place prépondérante, mais l'auteur a consacré aussi plusieurs paragraphes aux anciens masques des temples de Nara, aux masques de Nô et aux ***netsuke***.
— Etudes d'art bouddhique japonais (*Nihon-Bukkyô-bijutsu-no-Kenkyû*), par R. Tobe, recueil d'articles du regretté professeur, réunis en un volume par ses amis. Il y en a de très importants ; par exemple, concernant la date des fresques de Hôryûji, l'étude de l'histoire de la technique de la laque sèche, la descente de Miroku, les peintures murales du Byôdôin et beaucoup d'autres.
— *Tôzan-sôdô-bukkyô bikoroku*, par le professeur Matsumoto Bunsaburô Cet ouvrage a été publié à l'occasion du 60e anniversaire de l'auteur qui a fait chez lui l'exposition des 140 objets d'art bouddhique ici décrits.

La partie bibliographique indique 115 articles sur les questions d'art et 110 articles concernant l'archéologie.

Nous souhaitons que cette bibliographie si précieuse paraisse tous les ans, ce qui rendra un grand service aux japonisants de tous les pays.

S. Elisséev.

Gazette des Beaux-Arts, mars 1931. — *L'Expansion de l'architecture russe en Sibérie*, par M. Jirmounsky (17 fig. des églises d'Irkoutsk). Certaines corniches lourdes rappellent les pagodes chinoises en briques ; dans un cas comme dans l'autre, il y a sans doute une influence des prototypes en bois. Viollet-le-Duc et M. G. Millet ont, paraît-il, proposé d'y reconnaître une influence indoue (p. 186, note) ; elle est moins vraisemblable.

Le numéro de novembre 1930 repro-

duisait des tableaux attribués à Juste de Gand (musée du Louvre). Dans ces portraits de poètes, Virgile et Pétrarque étaient représentés le premier en *abhaya-mudrâ*, le second dans une quasi-*vitarka-mudrâ* (pouce et index au lieu de pouce et médius). La tradition de ces gestes, du premier surtout, n'est assurément pas inconnue dans l'art occidental; il serait curieux d'en étudier l'historique, et de savoir si elle peut se rattacher à des réminiscences asiatiques ou tout au moins alexandrines.

M. P. d'Espezel nous demande de préciser que le périodique mensuel *Beaux-Arts* a une existence autonome, et n'est pas seulement le « complément » de la *Gazette*. Nous avions voulu indiquer par ce mot qu'il s'occupe des arts modernes et vivants aussi bien que des arts anciens et des gloires classiques qui sont les principaux sujets traités dans les articles de fond de la *Gazette*.

Au moment où nous vantions la présentation de *Beaux-Arts*, ce périodique a changé de format, pour en prendre un énorme (38 × 29 cm.) ; nous le regrettons vivement, car on ne sait plus comment le conserver ; or, malgré son prix modique (5 f.), on tient à le conserver, parce qu'il est concis, intéressant, varié, que ses innombrables reproductions sont très satisfaisantes, et que dans trente ans on y retrouvera avec plaisir le reflet de tous les mouvements artistiques contemporains.

J. B.

LES EXPOSITIONS

L'INDE QUI DISPARAÎT

Du 1er au 15 février, a été exposée à Paris une collection remarquable de cent cinquante tableaux exécutés par M. Stowitts aux Indes anglaises, dans le but d'apporter une contribution originale aux recherches ethnographiques et anthropologiques : d'une part, en établissant des documents durables sur des arts et travaux manuels qui disparaissent; d'autre part, en conservant les portraits de types représentatifs de races qui évoluent. Ce n'est que par un labeur opiniâtre de deux ans, au prix de grandes difficultés provenant de la rétivité des modèles, que ce peintre californien réussit à constituer cette collection, réunie d'ailleurs dans un but désintéressé et destinée aux musées des Etats-Unis.

Certains portraits nous révélèrent des types insoupçonnés de la péninsule, tels ceux des bardes, troubadours guerriers, et des ascètes militaires, seconds fils de familles nobles voués à la chasteté et au métier des armes. Parmi les très intéressants portraits de femmes, on aura certainement été frappé par celui d'une femme-enfant du Bhopal aux parures compliquées.

Les toiles des métiers, ces arts mineurs nous ont fait pénétrer dans la vie familiale et quotidienne de l'Indien. Quant aux artisans, leurs outils et méthodes de travail, on pourrait même dire leurs postures démontrent bien la pérennité de ces règles professionnelles des castes que l'on peut assimiler à des rites millénaires. Ces chaudronniers, potiers, joailliers, tisserands et tant d'autres qui paraissaient non pas poser mais travailler en notre présence, nous faisaient déplorer l'extension de l'industrie mécanique et le goût très vif d'une grande partie de leur clientèle pour les modes et procédés européens. L'artisanat indien qui avait déjà un ennemi redoutable : l'usurier, est encore mis en péril par la dure nécessité d'exécuter de médiocres modèles pour l'exportation, ce qui fait que ces artistes perdent peu à peu les notions intuitives d'esthétique qu'ils tiennent du génie de leur race.

M. Stowitts aime profondément l'Inde; il a su également la comprendre et la faire défiler devant nous sous ses véritables traits assez mal connus en Occident.

S. L. de la Ruelle.

Le gérant : Paul-Louis Collon.

L'ART DES GRANDES MIGRATIONS

EN HONGRIE ET EN EXTRÊME-ORIENT

(*Suite*)

Dans le groupe des motifs qu'il faut, croyons-nous, ramener à des modèles chinois, je fais état encore aujourd'hui des dragons et des phénix. J'ai déjà publié à plusieurs reprises deux trouvailles de ce genre faites à Lapistó près de Szentes (1) et deux autres faites à Gátér, non loin de Kecskemét (2). J'y reviens une fois de plus, non seulement pour répondre à certaines objections, mais encore pour invoquer quelques arguments négligés jusqu'ici.

Dans l'ornementation en relief d'une terminaison de courroie de Lapistó (fig. 27, p. 60), découverte par M. Gabriel CSALLANY, je vois quatre figures simplifiées de dragons ou autres animaux cornus ou ailés. Trois de ces bêtes ont le corps enroulé en rondelle. Chacune tient sa voisine par les bajoues. Chacune porte sur le dos une sorte d'appendice en forme de bande qui est vraisemblablement une aile ou une corne, et son prolongement constitue l'aile, la corne, ou encore la bajoue de la bête voisine. Sa mâchoire supérieure en forme de bec présente une sorte d'encoche à la base (3).

(1) TAKÁCS, *Kinai sárkány és fönix hunnkorszaki szentesi leleteken* (Dragon et phénix chinois dans les découvertes de Szentes). Az Orzágos Magyar Régeszeti Társaság Évkönyve (Annuaire de la Société archéologique de Hongrie), 1923-1926, p. 160-165, 379-380. — *Mittelasiatische Spätantike*, etc. Jahrb. der As. Kunst., 1925, p. 66-67.

(2) TAKÁCS, *Arch. Értesitö*, 1928, p. 151, fig. 67, 68.

(3) Le présent article était sous presse lorsque j'ai eu connaissance des dernières fouilles de M. François MÓRA. Celui-ci a eu l'extrême obligeance de me communiquer des photographies de ses trouvailles. Voici (p. 60, fig. 27, *a* et *b*) deux plaques en os à ornements gravés au trait. Sur la première, on remarque un rinceau transformé en composition animalière; ses formes fondamentales se reconnaissent encore mieux sur d'autres gravures en os de l'époque des Huns et des Avares découvertes en territoire hongrois (HAMPEL, *Antiquités*, III, pl. 477, 480, 483, 490, etc.; notre fig. 27 *c*). Ce qui est caractéristique de ce type, ce sont les rinceaux à palmettes anguleux et disposés en bandes qui tantôt suivent le bord de la surface à orner, tantôt la traversent en diagonale. Ce genre d'ornement est une spécialité de l'Orient. La Chine nous le présente sous forme de rinceaux de spirales. Notre antiquité classique ne le connaît pas. C'est une bordure fréquente sur diverses espèces de tapis orientaux, et j'y vois la fusion pour ainsi dire de l'ornement textile et du rinceau.

La composition animalière antithétique dont il s'agit est incontestablement apparentée à celle qui provient de Lapistö. On remarquera non seulement l'ordonnance des têtes, mais encore l'allongement des mâchoires inférieures, ou des becs, et aussi l'encoche à la racine du nez.

L'autre plaque en os (p. 60, fig. 27 *d*) représente deux oiseaux affrontés. Entre eux se dresse un ornement bifide ayant l'aspect d'une plante.

A titre de comparaison, voyez un miroir chinois de l'époque Han trouvé en Corée dans le *Chōsen Sōtokufu* (IV, fig. 1287); il confirme mon hypothèse, car les figures de bêtes y sont stylisées de façon analogue. On y remarque les maxillaires supérieurs, les becs à encoche; les corps enroulés en rondelles, l'appendice dorsal en forme de ruban, enfin la réunion des bêtes l'une à l'autre par l'allongement des mâchoires. La composition du bout de courroie correspond foncièrement à l'ordonnance alternée des dragons stylisés en rubans que nous voyons sur les vieux bronzes chinois, fait que j'ai relevé dans mes articles antérieurs sur cette pièce (fig. 29). Dans ces compositions on ne voit pas la moindre trace d'animaux qui se mordent (1). C'est pourquoi je ne suis pas convaincu par les observations que M. PELLIOT m'a opposées dans *T'oung Pao*. Je persiste à croire que nous avons ici affaire à une autre composition animalière symbolique, et non pas à une représentation de bêtes carnassières attaquant leur proie. A mon avis, sous cette composition d'origine chinoise, arrivée en Hongrie, il y avait quelque idée cosmologique ou philosophique. Les silhouettes alternées répondent peut-être à l'idée du *yin* et du *yang*.

Que cette composition dérive bien d'un original chinois, je crois en trouver une preuve extrinsèque décisive dans cet allongement particulier du maxillaire qui relie une bête à l'autre. C'est une forme familière à l'art chinois, et qui se rencontre dès la plus haute époque des bronzes. A témoin le motif le plus répandu sur les vieux bronzes chinois: le *t'ao-t'ie* qui, à l'origine, se composait de deux monstres — des dragons si l'on veut — vus de profil, lesquels se sont peu à peu soudés pour donner un masque. Les deux figures de profil flanquaient dès leur apparition la plus archaïque tantôt une tête de bête, tantôt un ornement en forme de plante, qui paraît vouloir représenter un arbre de vie (fig. 30 *a-c*) et qui démontre que l'ornemanisme chinois antique n'était pas entièrement dépourvu de formes végétales. Ce motif axial devint l'ornement qui couronne le masque de *t'ao t'ie*. Sur le miroir découvert en Corée, on voit encore un petit reste de ce motif végétal: il est tenu par les oiseaux dans le bec qui s'allonge de l'un à l'autre. Le motif ressemblant à une plante qui se trouve entre les deux oiseaux, sur la plaque en os découverte par M. MÓRA (fig. 27 *b*), me paraît, lui aussi, être l'arbre de vie qui, sur les bronzes chinois, est souvent flanqué d'oiseaux.

Des formes animales, abrégées au point d'être presque méconnaissables, ornent le bord d'un autre miroir chinois de l'époque Han également découvert en Corée (*Ancient Lolang District*, I, fig. 555). Ces formes tout à fait simplifiées sont reliées l'une à l'autre par des bandes très étroites qui représentent les mâchoires étirées.

(1) *Senoku Seishô* (Coll. du baron Sumitomo), fig. 107, 122, etc. — *Ten Bells formerly in the Collection of Ch'en Chieh Chi*, Special volume of the *Senoku Seishô*, fig. 16, 8, 9.

Je crois reconnaître des têtes d'animaux extraordinairement abrégées dans l'ornementation très sobre d'un *ting* en bronze rougeâtre (fig. 31 *a*), datant sans doute de l'époque Han, que M. Géza SZABÓ a offert récemment au Musée François Hopp. Sur ces têtes vues de profil ne sont indiqués que les yeux et les maxillaires supérieurs et inférieurs. Ceux-ci se rencontrent avec leurs analogues, de sorte que les deux têtes de profil font une sorte de masque de *t'ao t'ie*. Mais cette ornementation est étroitement apparentée aux décors linéaires inexpliqués de divers vases en bronze sibériens (A. M. TALLGRÉN, *Collection Tovostine*, fig. 62, n° 5). Ces connexions corroborent mon hypothèse d'un emprunt des motifs chinois.

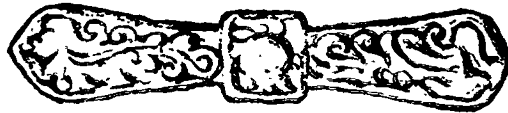
Sur une garniture oblongue (fig. 32) de la même provenance (Lapistó), nous voyons deux phénix avec d'étroites ailes en forme de bandes et de longues queues ramifiées sur toute leur longueur. Or nous trouvons de proches parents de ces phénix dans une œuvre chinoise sculptée en pierre : je veux parler de l'oiseau qui sert de véhicule à une déité dans une grotte de Yun-kang (fig. 33), reproduit par CHAVANNES (1). Au même type appartient encore un phénix en bronze, découvert à Hamadan (fig. 34, pl. XIX), acquis depuis peu par le Musée François Hopp à Budapest. Sir Aurel STEIN a trouvé des pièces analogues dans le Seïstan (2). Le Musée François Hopp possède aussi une variante chinoise en bronze, avec traces de dorure et dessins gravés très fins (fig. 35), dont on ne saurait nier la parenté avec les phénix qui ornent quatre bouts de courroie de bronze plaqué d'or, de forme circulaire, découverts à Gátér près de Kecskemét, en Hongrie (fig. 36 et 36 *bis*). Ces pièces font partie d'une garniture exhumée autrefois par Alexius de KADA (3). Un autre élément de la même garniture est la rosette de bronze plaquée d'or ornée de deux dragons (fig. 37) : pour les rendre plus lisibles, j'en donne ici un dessin, ainsi que d'un phénix (fig. 37 *bis*). On remarquera particulièrement les ailes, qui nous indiquent bien que les bêtes ici représentées ne peuvent être effectivement que des dragons, particulièrement voisins du type de dragons chinois-Han (fig. 38, p. 61). Dans la même catégorie, on pourrait encore compter le dragon sans ailes d'un miroir Han (*Ancient Lolang District*, I, fig. 619), lequel fut découvert en Corée comme les autres miroirs cités ici.

J'attribue une importance particulière au fait qu'en Hongrie le phénix se présente en corrélation étroite avec le dragon. Cette rencontre des deux animaux symboliques n'est pas sans avoir quelque raison profonde : elle ne peut s'expliquer que par des rapports assez intimes avec l'Extrême-Orient. Ces symboles importants entre tous se retrouvent réunis sur des garnitures de courroie en Corée.

Je ne saurais m'étonner d'être presque seul à soutenir que dans le

---

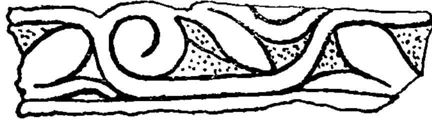
(1) CHAVANNES, *Miss. Arch*, I, pl. CXIX.
(2) Sir AUREL STEIN, *Innermost Asia*, pl. CXVI, Muj-Oii, Sar. 02.
(3) TAKÁCS, *Arch. Értesitö*, 1928, p. 151, fig. 67.

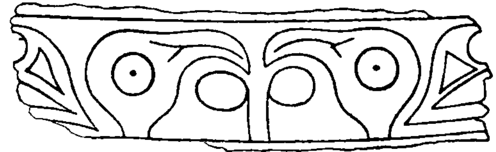


27.



27 *a*.





27 *c*. Hampel, planches 490 et 483.

27 *b*. (légèrement réduit).



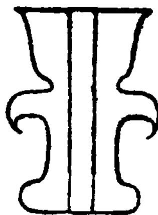
29.



27 *d*. (grandeur naturelle).



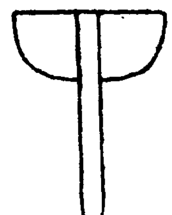
30 *c*.



30 *a*.



31 *a*. (1/2 grandeur naturelle).



30 *b*.

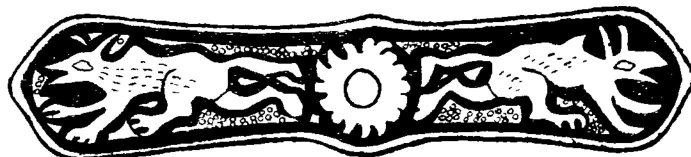


32.

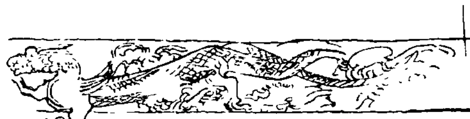
27. Lapistó près Szentes. — 27 *a*, *b*. Os gravés. Fehértó. Mus. de Szentes. — 27 *c*. Os gravé. Ép. des Avares. D'après Hampel. — 27 *d*. Bronze rouge, Jaksorpart-Kettöshalom. Mus. de Szentes. — 29. D'après une cloche Han. — 30 *a*, *b*, *c*. D'après des vases Tcheou reproduits dans le *Senoku Seishô* — 31 *a*. Motif animalier abrégé sur un *ting* Han. Mus. Fr. Hopp. — 32. Lapistó près Szentes. Mus. Nat. de Budapest.



33. — Yun-kang



37 *b*.



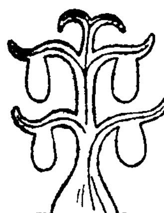
38.



42 *b*.



47.



53.



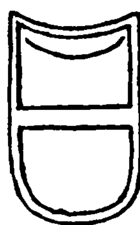
46.

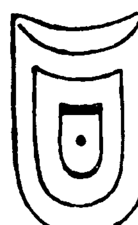


43.

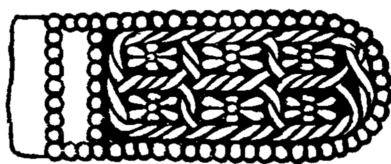


48.





48 *a*. (grandeur naturelle).



54 *bis*.



63.

33. Garuda en *vahānam* d'une divinité. Yun-kang, grotte IV, VIIe s. ? — 37 *b*. Garniture de courroie en bronze doré, Gátér. Mus. de Kecskemét. — 38. Dragon, Hiao-tang chan. CHAVANNES, *M. A.*, XXX, 54. — 42 *b*. Garniture en bronze, découverte en Chine. Mus. Fr. Hopp. — 43. Monnaie d'Osroès vers 109-130 ap. J.-C., *Cat. Coins Brit. Mus.* WROTH, *Parthia*, pl. XXXII, 5. 46. Serviteur bâillonné, d'après un plat d'argent iranien. SMIRNOFF, *Argenterie Orientale*, pl. XXXVII, 66. — 47. Coll. Fleissig. — 48. Monnaie de Volagasès IV. *Cat. Coins B. M. Parthia*, pl. XXXVI, 6. — 48 *a*. Les deux faces d'une garniture en bronze d'argent. Découverte en Chine. Époque Tcheou ou Han Mus. Fr. Hopp. — 53. Arbre. Pierre ciselée de Wou-leang ts'e D'après CHAVANNES. — 54 *bis*. Garniture en plomb. Ballagitó-Kúnlomb. Mus. de Szeged. — 63. Ornement du pilier de la mère de Kai, 123 ap. J.-C. CHAVANNES, *M. A.*, XV, 26.

marché mondial des formes artistiques, la Chine fut, dès la haute antiquité, non seulement la preneuse, mais encore la donneuse. L'opinion publique est, en effet, depuis bien des années, systématiquement égarée à l'avantage de l'Iran, au détriment de la Chine. Il faut, encore aujourd'hui, quelque courage pour rompre des lances en faveur de la Chine. Si l'on s'y risque, personne n'y fait attention, tant on est peu disposé à prendre acte des faits ; ou encore on vous envoie promener en un tournemain. Je dois une sincère reconnaissance au professeur STRZYGOWSKI, que ma « folie de la Chine » n'a pas laissé indifférent (1).

Cette « folie de la Chine » n'est peut-être pas si inquiétante que cela. Je vois très bien l'énorme importance de l'Iran dans toute la culture de l'Asie antique. Je suis bien convaincu que tout l'art dit « scythe » se rattache à l'Iran ; et par exemple, je ne saurais partager l'opinion de BOROVKA, qui voit dans l'art « scythe » (2) surtout une continuation de l'art paléolithique de l'Eurasie septentrionale, car je constate que les formes capitales de cet art « scythe » (nous aurions quelque raison de dire qu'il existe aussi une folie du scythe !) seraient tout simplement inconcevables sans le support de l'art iranien de l'époque historique. Minousinsk, à mon avis, n'est pas une source, mais bien plutôt une ramification des civilisations du bronze : de celle de l'Occident en même temps que de celle de la Chine. Quels sont ses rapports avec l'Iran ? A. VON LE COQ l'a dit en peu de mots, mais de façon nette (3). Gero VON MERHART a jeté une nouvelle lumière sur le processus (4). L'influence chinoise, qui, à vrai dire, ne se manifesta qu'à l'époque Han, a été bien expliquée dès l'ouvrage de MARTIN (5), et même de façon plus exacte que par d'autres auteurs qui ont traité après lui la question de Minousinsk.

Cette courte digression nous a paru indispensable pour mieux éclairer les rapports entre Minousinsk d'une part, l'hellénisme iranien des fouilles de Hongrie d'autre part. Entre ces deux centres je ne vois pas de connexion immédiate. Nándor FETTICH invoque un ornement de bronze (fig. 42) où il voit des formes de Minousinsk (6). Mais ce que cet objet peut avoir d'apparenté à l'art de Minousinsk, c'est ce que Minousinsk et l'irano-hellénisme de Hongrie ont l'un et l'autre emprunté à la Chine. Je pense non seulement aux encadrements ornés de motifs de textiles corrompus, mais aussi à la représentation antiplastique des animaux. Il suffit de comparer la pose des membres sur les pièces de Keszthely d'une part, et de l'autre sur la petite plaque de bronze ajourée, provenant de la Chine du nord, que M. L. WANNIECK a acquise pour le Musée François Hopp de Budapest (fig. 42 *b*, p. 61).

(1) STRZYGOWSKI, *Asiens bildende Kunst*, p. 756.
(2) G. BOROVKA, *Scythian Art*, p. 74-80.
(3) A. VON LE COQ, *Die buddhistische Spätantike Mittelasiens*, I, 7-11.
(4) G. VON MERHART, *Bronzezeit am Jenissei*, 1926, p. 151-169.
(5) F. R. MARTIN, *l'Age du bronze au Musée de Minousinsk*, 1893, pl. 3 (2), 15 (26), 22 (3), 27 (8), 29 (1).
(6) N. FETTICH, *Bronzeguss, etc.*, p. 58-59, pl. XI, 6-7.

Les motifs qui devaient parvenir en Hongrie avec les garnitures de courroies des peuples migrateurs suivirent un itinéraire plus méridional. En le parcourant en sens inverse, nous arriverions d'abord à l'Iran oriental, puis au T'ien-chan, et de là aux régions anciennement habitées par les Yue-tche et les Huns, c'est-à-dire à une zone d'influence chinoise. Les diverses formes d'art hellénistiques, iraniennes et chinoises se sont fondues en un seul alliage dans l'aire irano-hellénistique, et sont parvenues à l'état de style complètement développé dans les sites occidentaux où on les a ramenées au jour. De cette même aire irano-hellénistique elles rayonnèrent aussi vers l'Oural et vers l'actuelle Finlande (1).

Nos premiers chercheurs n'avaient donc pas tort de soutenir que cet art était parvenu en Hongrie tout formé. Si leur opinion n'a pas été plus féconde pour la jeune génération scientifique, la faute en est d'une part aux préjugés en faveur du bas-empire romain, d'autre part à la spéculation irano-altaïque.

Dans l'ouvrage de RIEGL-ZIMMERMANN paru tardivement il n'y a pour ainsi dire pas un mot touchant l'Extrême-Orient; aussi les problèmes capitaux de l'art irano-hellénistique de Hongrie n'y sont-ils pas même entamés (ce n'est pas à dire que l'ouvrage ne contienne pas beaucoup de matériaux utilisables).

Après avoir nié trop catégoriquement l'importance de l'hellénisme, STRZYGOWSKI se trouva poussé à une autre exagération de parti pris. Il suppose un territoire créateur entre l'Iran et l'Altaï; mais cela n'est nullement confirmé par les faits. Sa théorie a exercé une influence sensible sur la jeune génération. Andréas ALFÖLDI ne dit-il pas (2) : « Le groupe de « nos trouvailles n'appartient pas à quelque industrie du bas-empire « romain ; il ne doit pas son importation au commerce byzantin ; c'est la « création d'un peuple venu de régions lointaines, peuple qui n'est ni ger- « manique ni iranien ; ses monuments ne se rencontrent pas en Hongrie « avant l'irruption des grandes migrations, et sont propres à une souche « de cavaliers tireurs d'arc. Il n'y a que deux moyens de déterminer sa « nationalité ; si les trouvailles débutent vers l'an 400, il s'agit des popu- « lations laissées là par les Huns ; s'il faut les dater d'un siècle et demi « plus tard, ce sont des peuples de la race des Avares... Après élimination « de toutes les autres possibilités, et après établissement d'une chronologie « sûre, nous pouvons affirmer sans crainte que ce groupe considérable des « trouvailles de Hongrie, caractérisé par son ornemanisme de griffons, de « rinceaux, et de combats de bêtes, n'est pas autre chose qu'un apport des « Avares qui s'est maintenu dans le goût asiatique... On ne s'étonnera pas « que nous cherchions l'origine de l'ornemanisme en rinceaux des Avares « précisément chez les peuples à qui l'on doit les motifs en question, ainsi

(1) N. FETTICH, *op. cit.*, p. 75, fig. 8. — A. M. TALLGREN, *Miten on eräänavaarilaisen löytyminen Suomesta selitettävä, Suomen Museo.* Finskt Museum, XXXIII, 1926, p. 1-9. — Voir aussi FETTICH, *op. cit.*, p. 11-12.

(2) A. ALFÖLDI, *Der Untergang*, p. 12, 17, 28.

« que les motifs animaliers qui s'y rattachent organiquement, je veux dire « chez les Scythes. A STRZYGOWSKI revient l'honneur d'avoir montré que « ces sortes de rinceaux n'ont rien de commun avec ceux de l'art grec ; il « nous faut donc choisir quelque autre route que celles qu'on a suivies « jusqu'à présent pour résoudre l'énigme et retrouver néanmoins les « racines de cet art dans la civilisation scythe. La production artistique « scythe, au sens rigoureux du terme, ne connaît point le répertoire de « thèmes végétaux ou géométriques ; elle n'emploie dans son décor que les « animaux. Et s'il nous arrive d'y rencontrer une arabesque apparemment « géométrique, elle n'en est pas moins dérivée d'une schématisation des « formes animales... »

! !

« Nous ne nous proposons pas d'analyser d'un bout à l'autre tous ces « matériaux ; nous noterons seulement en passant un intéressant phéno- « mène secondaire que personne n'a relevé jusqu'à présent : nous voulons « parler de l'influence des civilisations hellénistiques-asiatiques de l'époque « des diadoques. Nous en avons le témoignage dans l'apparition fréquente « des grappes de raisin... Autre motif également courant : le rinceau associé « à une corne d'abondance, que nous devons bien faire remonter à une « source hellénistique ancienne et non byzantine (sur le rôle de ce motif « en Orient, v. STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 310). »

Nous admettrons que les propositions que nous venons de citer n'ont même pas besoin d'être réfutées. Remarquons seulement, à propos de « l'intéressant phénomène secondaire », que cet auteur qui note en passant que « personne ne l'avait relevé jusqu'à présent » n'ignorait pas cependant mon étude intitulée : *Mittelasiatische Spätantike und Keszthely-kultur* (*Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, II, 1925) : j'en ai la preuve dans la note 2 de la page 17 de son ouvrage : *La chute de la domination romaine en Pannonie.*

Dans son très sérieux ouvrage *Bronzeguss und Nomadenkunst*, p. 63, N. FETTICH écrit : « Les types d'objets qui distinguent de façon tranchée les « bronzes des fouilles de Hongrie de tous les autres groupes archéolo- « giques sont inconnus dans les fouilles des kourganes de la Russie méri- « dionale comme dans les bronzes de Minousinsk. Il est tout à fait évident « que le groupe des fouilles de Hongrie ne saurait être la continuation « d'aucun des deux autres, et qu'il est le témoignage d'une troisième « civilisation sensiblement différente de ces deux là. Où était son foyer? « Évidemment là où pouvaient s'unir d'un côté l'influence hellénistique « et de l'autre les influences de la tradition du bronze sibérienne-méri- « dionale. »

Pour ma part, je crois pouvoir affirmer qu'il faut chercher *le facteur principal dans l'Iran hellénisé, et une source secondaire non négligeable dans les pays frontières de la Chine septentrionale.*

Pour ce qui est de la connexion capitale avec l'hellénisme iranien, nous

en avons l'indice dans le rôle prépondérant de l'ornementation en rinceaux (1) et du griffon-oiseau, dont le type possède une longue ascendance iranienne. C'est même la preuve que nous avons affaire à un art qui était encore plus iranien qu'hellénistique, et qui n'avait rien perdu de ses affinités pontiques.

Quant à sa connexion avec l'art des peuples cavaliers eurasiatiques, nous avons encore un indice très important. Les griffons, animaux qu'on rencontre plus souvent que tous autres sur les garnitures de courroie de Hongrie, ont pour la plupart le bec longuement fendu (fig. 18). Or c'est là une caractéristique notable du griffon dit « scythe » antérieur à l'ère chrétienne. Il est important de tenir compte en même temps du fait que le style général des monuments de Hongrie ne trahit aucune tendance à abandonner les formes de la nature. Au contraire, à Minousinsk et ailleurs en Sibérie, l'abstraction est maîtresse, et il en résulte que les formes naturelles y perdent complètement leur caractère originel.

C'est pourquoi, dans les porteurs des objets qui nous occupent, je crois reconnaître avant tout un peuple appartenant, dès les siècles précédant notre ère, à la communauté des tribus qui vivaient entre l'Iran et le Pont, et qui finit par s'helléniser par l'intermédiaire de l'Iran. Le processus de cette hellénisation dut être fort long, et le style put comporter plusieurs transformations successives. Le répertoire de cet art irano-pontique hellénisé fut sans doute enrichi par l'apport de migrateurs venus de l'Extrême-Orient, mais l'élément pontique ne disparut jamais.

Géza Nagy et Josef Hampel avaient donc raison !

Les influences de l'Iran oriental ne manquèrent pas d'amener une certaine transformation de cet art, mais une influence extrême-orientale qu'il ne faut pas sous-estimer se mêlait à elles dans le processus.

Les recherches de Louis Bartucz ont établi que, parmi les porteurs de la culture irano-hellénistique représentée en Hongrie, les races mongoliques ont joué un rôle bien plus considérable qu'on ne l'admettait jusqu'à présent (2). Dans cette participation importante des Mongols, je vois une preuve extrinsèque qu'il faut ici encore faire état de l'introduction de formes extrême-orientales, et je m'en tiens d'autant plus fermement sur mon ancienne position (3) : à la faveur de la grande migration, la Hongrie a vu arriver certaines formes d'art même d'Extrême-Orient.

Ainsi le tableau que nous avons construit de cette façon répond parfai-

---

(1) Hampel, *op. cit.*, 510 sqq. — Takács, *Huns et Chinois*, Turán, 1918, p. 279; *Mittelasiatische Spätantike und Keszthelykultur*, Jahrb. der as. Kunst, 1925, p. 60-61 ; *Arch. Ertesitö*, 1928, p. 138 sqq. — N. Fettich, *Bronzeguss, etc.*, p. 21-39-41.

(2) *Ueber die anthrop. Ergebnisse..., etc.* (appendice à N. Fettich, *Bronzeguss...*).

(3) G. Nagy et M. Munkácsy, *Orosz Muemlékek és régiségek* (Monuments d'art et antiquités russes) : compte rendu de l'ouvrage intitulé *Rousskiya Drevnosti*, par J. Tolstoi et N. Kondakoff, *Arch. Ertesitö*, 1913, p. 255 sqq.

tement à celui que nous pouvons nous représenter de la grande migration. Il nous est permis de reconnaître dans les peuples pontiques dont nous venons de parler les Massagètes ou leurs descendants, c'est-à-dire des tribus alaines (1) qui furent hellénisées par les Parthes et les Yue-tche et acquirent par la même occasion quelques éléments de la civilisation indienne. Finalement les Huns les poussèrent vers l'ouest, les assujettirent, les emportèrent dans leurs hordes.

D'après certaines données historiques que nous possédons, une partie de ces peuples se serait établie en Hongrie dès avant la domination hunnique. Il n'est pas dit explicitement que des Huns ou autres tribus mongoles et turques se soient installés en Hongrie avant d'y régner en maîtres. Mais du fait reconnu que dans l'armée des Ostrogoths il y avait même des Huns qui luttaient contre la puissance militaire hunnique (2), on pourrait déduire que quelques tribus de Huns s'étaient établies en Hongrie avant l'époque de leur domination effective.

Quant à la domination des Parthes, dont Géza NAGY croyait déjà devoir faire état, elle dut avoir une assez grande influence sur le répertoire artistique des envahisseurs déjà pourvus d'une culture irano-hellénistique. Le griffon-oiseau se trouve sur des monnaies parthes (fig. 43, p. 61). Le costume que nous connaissons par ces mêmes monnaies (KONDAKOV, TOLSTOÏ, REINACH, *Ant. Russie Mérid.* (1891), p. 220, 198) est lui aussi caractéristique de nos envahisseurs de Hongrie (ΣΚΥΘΙΚΑ, 2, IX, fig. 1). Pégase, très souvent figuré sur les monnaies parthes et sassanides, n'a pas été rencontré dans les fouilles hongroises, mais on le retrouve sur les objets de Turfan (fig. 9). C'est encore à l'Iran hellénisé que nous ramène la tête ceinte du diadème (fig. 17), coiffure de la plupart des rois parthes ; on la voit aussi figurée sur les bas-reliefs achéménides, ainsi que sur la vaisselle d'argent iranienne des époques sassanides et postérieures (fig. 58). Sur un bol du British Museum (fig. 46, p. 61) nous voyons des serviteurs bâillonnés comme sur nos garnitures de courroie (3). Mentionnons encore un type d'aigle (fig. 47) dont on peut trouver l'analogue sur les monnaies parthes (fig. 48).

Nous trouvons sur ce plat d'argent la bande caractéristique avec ses appendices. Jusqu'à présent j'avais pensé que cette bande ou ceinture avec ses appendices et garnitures terminales était tout simplement d'origine iranienne : comparez le personnage monté à dos d'éléphant sur le grand bas-relief rupestre de Taq-i-bustan (Friedrich SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 96, 97), chez qui les terminaisons de courroie sont simples et non ornées.

Mais la question me paraît aujourd'hui beaucoup plus compliquée. Parmi les bronzes de la Chine du Nord récemment offerts au Musée

(1) AMMIEN MARCELLIN, XXXI, 2-3.
(2) AMMIEN MARCELLIN, XXXI, 3.
(3) J. SMIRNOFF, *Argenterie orientale*, pl. XXXIII, 61.

François Hopp par M. Géza Szabó, se trouvent cinq ornements squamiformes en bronze d'argent à patine vert clair (fig. 48 *a*). A en juger par le style, la matière et l'état de conservation, ils ne peuvent être postérieurs à l'époque Han; ils pourraient tout aussi bien remonter aux Tcheou. Nous ignorons à quelle partie du vêtement ou de l'équipement ils étaient attachés. En tout cas, leurs rapports avec les terminaisons de courroie de l'Iran, de l'Asie Centrale et de la Hongrie est incontestable.

Mais il existe encore d'autres preuves convaincantes d'une connexion avec l'itinéraire jusqu'à présent attribué à la migration des Huns.

J'ai déjà parlé des motifs qui caractérisent non seulement les bronzes de Hongrie, mais encore les tapis de l'Asie occidentale. Nous indiquerons ici quelques nouvelles preuves de ces rapports.

Sur une certaine espèce de garnitures ajourées, on peut reconnaître un dessin de tapis (fig. 49, pl. XIX). C'est une rangée de rosaces, reliées l'une à l'autre par un motif intermédiaire de manière à former une sorte de chaîne. Ce sont toujours les rosaces de bordure du genre le plus simple ; mais quelquefois elles forment (comme sur les bouts de courroie de Hongrie) l'ornement principal du tapis, soit qu'elles se trouvent enchaînées (fig. 50), soit qu'elles se juxtaposent tout simplement (fig. 51).

A ce propos, il faut mentionner encore une forme d'arbre (fig. 52) où l'on ne saurait s'empêcher de reconnaître l'arbre de vie. Les lignes onduleuses de ses branches, ses fruits qui pendent comme des sacs, permettent le rapprochement avec un type d'arbre chinois de l'époque Han (fig. 53), lequel d'ailleurs trahit des influences iraniennes ou plus exactement indo-iraniennes.

François Móra a trouvé non loin de Szeged, à Ballagitó-Kúndomb, des terminaisons de courroie en plomb (fig. 54) ornées d'un dessin qui rappelle tout à fait un motif de tapis turcoman (Bogolioubow, pl. XL). Ce dessin sur une terminaison de courroie n'est pas un échantillon unique ; on l'a retrouvé en Moravie (Hohenberg) (1).

L'ornementation de la garniture de Ballagitó-Kúndomb correspond d'ailleurs au système général du décor des tapis turcomans, que caractérise le découpage de la surface par un réseau dont chaque maille contient une rose (*gul*); dans certaines variantes, telles que les fameux tapis de Boukhara, la rose est divisée par le réseau. Un des plus anciens dessins est le réseau, ou le semis (*diaspron*), où chaque carré contient un point Il ne sera pas superflu de montrer quelques exemples, pris dans les centres artistiques qui nous intéressent ici, de la parenté asiatique de cette forme élémentaire. Voici un sceptre de jade de l'époque Han (Wou-leang ts'eu) (Chavannes, *M. A.*, XLVIII, 93) ; un dessin analogue sur un tapis du Turkestan chinois (VIIe siècle ?) (A. v. Le Coq, *Buddhist. Spätantike*, IV, 14 en haut), le costume de l'archer sur un pichet du trésor de Nagyszentmiklós (fig. 58), enfin un tapis sans prétentions du XIXe siècle,

(1) A. Riegl et E. H. Zimmermann, *op. cit.*, pl. XX-1.

provenant de Hamadan (fig. 59) : je crois que le rapprochement est concluant (1) (pl. XVII et XIX).

La forme dont nous venons de parler est tout à fait simple ; n'importe qui pouvait l'inventer à toutes les époques, dans tous les coins du monde, et on la retrouve par exemple dans la céramique néolithique de tous les pays. Malgré tout, si naïve que puisse paraître mon affirmation, je prétends que cela ne change rien à la question. Il ne s'agit pas de savoir si le motif se rencontre ou non dans tel ou tel domaine artistique, mais de tirer au clair sa signification. Le lait, la poudre à canon étaient connus des anciens Chinois, mais quel usage en ont-ils su faire ? et quelle n'est pas leur importance chez d'autres peuples ?

Du simple dessin en semis l'antiquité chinoise avait déjà tiré des formes d'ornement très compliquées : mais dans la conscience de l'artiste chinois, l'essence du motif est demeurée la même. Cela est vrai non seulement des Chinois, mais encore de tous les autres peuples de l'Orient chez qui l'industrie textile dominait la sensibilité artistique. A l'ouest, les frontières du territoire qui nous occupe sont la Pologne actuelle, la Transylvanie, les pays balkaniques. Toutes les affinités orientales remontant à la plus haute antiquité se retrouvent encore de nos jours dans l'art populaire des textiles ; je ne parle pas des motifs isolés, mais des formes prédominantes et caractéristiques. D'où il ressort clairement que nous avons affaire ici à des formes techniques, à des formes engendrées par la matière première et sa mise en œuvre. Les peuples et les pays que j'ai nommés sont séparés par des intervalles énormes de siècles et d'étendues ; cependant les différences qui en sont résultées ne sont qu'apparentes et non pas profondes. Il s'agit de peuples ou de couches de population qui ont eu peu de part à l'histoire de l'Occident, à son histoire de l'art en particulier, et s'en sont toujours tenus aux formes simples d'autrefois. Ces peuplades ou ces couches de population ont donc vécu sans histoire, en dehors de la chronologie : leur art n'a pas de chronologie non plus.

C'est justement ce qui fait le grand charme des tapis orientaux et de leurs proches parents les tapis tricotés des marches occidentales du vaste territoire qui nous occupe. STRZYGOWSKI a traité ce sujet de façon remarquable dans ses livres et notamment dans le dernier, l'énorme ouvrage intitulé *Asiens Bildende Kunst*. Il est devenu le pionnier de cette thèse. Mais je ne saurais taire une objection. En dernière instance, si nous voulons expliquer le caractère d'un développement artistique, c'est toujours à l'histoire que nous devrons nous adresser.

L'évolution des formes dépend toujours des rapports positifs ou négatifs de ceux qui les emploient avec l'histoire ; on ne saurait, en effet, concevoir qu'une sensibilité artistique, quelle qu'elle soit, puisse demeurer indemne de toute influence de sa voisine qui est animée d'un esprit plus

(1) TAKÁCS, *Zu den Grundformen der Chinesischen Kunst*, Jahrb. der asiat. Kunst, 1924, p. 191-196.

actif. Or cet esprit actif, dans les premiers siècles de notre ère, c'est l'art hellénistique qui le respirait. L'art des peuples asiatiques, par contre, était riche de valeurs « en dehors du temps », vivant en dehors de l'histoire. Et pour nous en tenir à notre exemple, il possédait le semis — exigé par des considérations techniques — qui répondait au naïf besoin d'orner, c'est-à-dire de mettre en valeur les prouesses de métier.

Or le développement des grands peuples historiques de la Mésopotamie, de l'Iran, de l'Asie antérieure et de la Grèce produisirent des formes répondant à ce développement, par exemple la palmette, la rosace et le rinceau, qui, à l'époque de l'expansion hellénistique, donnèrent expression à une force active. Elles représentaient d'ailleurs un art organique vis-à-vis d'un art inorganique. Aussi ce dernier ne pouvait-il lui tenir tête. Toute augmentation de l'activité des peuples de l'Orient devait naturellement modifier la situation.

Nous avons un sûr garant que la fabrication des tapis et la broderie étaient des arts familiers aux Huns. Nous lisons, en effet, chez Priscus Rhetor une description du palais et de la cour de la femme d'Attila ; il y est dit que le sol était entièrement recouvert de tapis de laine, de sorte qu'on ne pouvait marcher ailleurs que sur des tapis : des servantes assises à terre vis-à-vis de la reine faisaient avec des fils de couleurs des broderies, ou coloriaient des étoffes, que les Barbares portaient en guise de parure par-dessus leurs vêtements. D'Attila lui-même, cet auteur remarque que son lit était garni de couvertures et de courtines du même genre que les Grecs et les Romains fabriquaient pour les noces (1).

C'est pourquoi il me paraît raisonnable de chercher les formes artistiques propres aux Huns en partie au moins dans les motifs textiles appartenant à leur industrie, et que nous pouvons voir tantôt dans les garnitures de courroie en argenterie grossière, tantôt sur les os sculptés (2) (fig. 60, 61, pl. XIX). Parmi ces motifs, il y en a qui nous ramènent en Asie les uns vers l'art du Gandhâra, les autres vers la Chine (fig. 63, p. 61). Il serait simple de résoudre la question d'après une règle mathématique en soutenant que la plupart des motifs venant de l'Iran oriental, ceux-ci doivent en provenir également. Mais les bandes ponctuées sont caractéristiques de décors non pas indiens, mais chinois (cf. les briques (3). Il faut aussi noter que le dessin composé de croix en Y, dont on cherche ordinairement l'origine dans l'Asie occidentale, se rencontre sur beaucoup de monuments chinois, antérieurs aux plus anciens exemples ouest-asiatiques, mais postérieurs aux pièces de Hongrie, dont j'ai autrefois publié un échantillon dans le *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* (4). Je suis convaincu que des ornements de ce genre ne manquaient pas dans le palais de bois d'Attila (5).

(1) Priscus, *Ex. Hist. Goth.*, § 3.
(2) Takács, *Mittelasiatische Spätantike, etc.*, Jahrb. der asiat. Kunst, 1925, p. 64-66.
(3) Takács, *ibid.*, fig. 18.
(4) Takács, *ibid.*, fig. 16.
(5) Au moment de corriger les épreuves de cet article, j'apprends la découverte par M. Gabriel



Nous serions entraînés trop loin si, à ce propos, nous voulions étudier le triomphe de l'art animalier que ces ornements en bandeaux représentent dans le nord du continent. C'est l'itinéraire du nord-ouest que suivaient aussi certains autres motifs extrême-orientaux et est-iraniens, et je ne manque pas de le signaler dans mes études encore inédites sur l'origine de l'étrier et des vases à sacrifices eurasiatiques en bronze de l'époque des migrations.

On me permettra de rappeler seulement en deux mots que le décor en bandeaux avait en Chine un passé de plusieurs siècles avant de paraître chez les peuples germaniques. Des imitations de miroirs chinois en bronze d'argent nous sont bien connues dans l'Europe orientale au cours des siècles précédant les migrations et même à l'époque des migrations. Des boucles de jade chinoises étaient tout simplement importées en Europe. En ce qui concerne le décor en frises ou bandes concentriques, il me paraît donc que nous pouvons admettre un transport des formes d'est en ouest.

Terminons par quelques remarques générales cette étude qui est devenue plus longue que je n'eusse voulu.

Les trouvailles singulièrement précieuses de la mission archéologique russe en Mongolie septentrionale nous apprennent que cette région fut habitée par un peuple dont l'art s'avère tout à fait syncrétique. Dans ce qu'il nous a laissé, nous retrouvons à l'état authentique l'art de ses voisins: voici des soieries chinoises aux ornements sévères, d'une prodigieuse ancienneté, rigoureusement conformes à l'esprit du textile, ou ornées d'un décor de figures et de paysages librement conçu; voilà des laques, des jades, des objets d'art en métal purement chinois; voilà des tissus hellénistiques portant des figures et des ornements tels que l'Occident les a inventés; voilà des monuments de cet art central asiatique dont on cherche l'origine vers le nord de l'Asie occidentale. Tout cela pêle-mêle, juxtaposé tout à fait indépendamment pour ainsi dire. Les peuples cavaliers de l'Asie centrale — qui n'étaient pas tous nomades — servaient d'intermédiaires entre l'Orient et l'Occident et s'appropriaient tout ce qui passait à leur contact.

Or si nous considérons les traces des peuples qui envahirent la Hongrie venant de l'Extrême-Orient — et quelques-uns même de l'extrême fond de l'Extrême-Orient — installés chez nous à l'époque d'Attila, nous trouvons chez eux une floraison artistique plus modeste, mais possédant plus

---

Csallány d'une terminaison de courroie à décor animalier (fig. 27) dont le schéma est basé sur les rinceaux symétriques de la tradition hellénistique. Ces rinceaux symétriques furent plus tard sinisés par des têtes d'animaux antithétiques.

Ici on a pu représenter des dragons, ou encore des chiens (comme fig. 42 *b*). Sur la signification des images de chiens dans les monuments du temps des Huns, je renvoie à divers articles que j'ai fait paraître dans *Jahrb. d. as. Kunst*, 1925, p. 67; *O. Z.*, 1929, pp. 145-146. Elles doivent avoir un sens particulier, un rôle protecteur, car le chien était le totem des Huns et de quelques autres peuples turcs de l'antiquité.

d'unité. On ne saurait s'y tromper : nous avons affaire ici à la branche la plus occidentale de l'hellénisme iranien.

Cependant le syncrétisme touranien ne se dément pas, même sous ce déguisement iranien. Sur les monuments mêmes que nous avons cités au cours de ces pages, nous rencontrons les éléments les plus divers. Voici les rinceaux hellénistiques, les palmettes, les rosaces, le griffon, l'aigle, tout comme à Noïn Ula. Mais voici également, comme à Noïn Ula encore, et comme plus tard au milieu des arabesques de l'art musulman, elles-mêmes dérivées des rinceaux et palmettes, les formes proprement textiles, notamment les bordures, qui sans doute, en dernière analyse, doivent être parties de Chine pour arriver ici. On trouve, en effet, en Hongrie des bordures qui ressemblent au point de chaînette chinois, prédominant sur les soieries brodées de Noïn Ula.

Même le type du vase à sacrifices en bronze, que nous connaissons en Hongrie et dans le nord-est de l'Europe à l'époque des migrations, type auquel j'ai consacré plusieurs études (1) et que je continue à croire d'une importance capitale, rappelle des objets analogues trouvés en Chine et à Noïn Ula.

L'étrier, qui fait son apparition en Hongrie avec les Huns, fut adopté par les Chinois exactement sous la même forme, et apparemment à l'époque des Wei du Nord. Je ne saurais insérer ici les notes que j'ai consacrées autrefois à la question de l'étrier, et je renvoie le lecteur aux remarques éparses dans les pages qu'on vient de lire. J'ajouterai seulement la conclusion de ces études, renforcée depuis par des observations nouvelles : c'est que le pays qui est devenu la Hongrie actuelle était, à l'époque de l'empire d'Attila, largement ouvert aux influences des grands centres de civilisation asiatiques ; ce n'était pas un territoire isolé du grand continent oriental. Il appartenait déjà à cette communauté dont plus tard, aux grands siècles de l'Islam, le génie devait produire l'art universel que tout le monde connaît.

ZOLTÁN DE TAKÁCS.

Pour un grand nombre de photographies d'objets découverts en Hongrie, je suis l'obligé de M. N. Fettich, du Musée National de Budapest, et pour la reproduction des tapis, de la direction de l'Hôtel National des Ventes, à Budapest.

(1) TAKÁCS, *ibid.*, fig. 15.

MONUMENTS MÉSOPOTAMIENS
NOUVELLEMENT ACQUIS OU PEU CONNUS

(*Musée du Louvre*)

(*Suite*)

III

PLAQUE SCULPTÉE, AU NOM D'OUR-NINA

L'art sumérien nous a laissé un assez grand nombre de plaques sculptées, percées en leur centre pour servir de support à un objet votif. L'une des plus belles (o m. 15 × o m. 21), qui n'est connue que par un dessin au trait (1), représente l'aigle léontocéphale, les ailes étendues, liant dans ses serres deux petits lions (pl. XX *a*). Cet aigle fantastique, attribut du dieu de la ville de Lagash (aujourd'hui Tello), est devenu l'emblème même du dieu. Une inscription en caractères encore à demi pictographiques nous apprend que cet objet a été fait sous le roi Our-Nina (vers 2850 avant J.-C.). La matière du monument, l'albâtre gypseux, assez tendre, a un peu souffert du temps. Ce bas-relief offre la particularité de réunir les représentations du lion de face et de profil, qui sont typiques à l'époque archaïque. A cette période, ce qui frappe lorsqu'on voit la tête de face, c'est le nez en losange cantonné de deux saillies qui représentent les joues. De profil, l'animal est représenté calme, la gueule fermée ; quelquefois, le mufle est allongé, comme on le voit notamment sur le lion de droite. Ce type de lion est donc bien distinct de celui de l'époque d'Agadé presque toujours vu de profil et rugissant.

IV

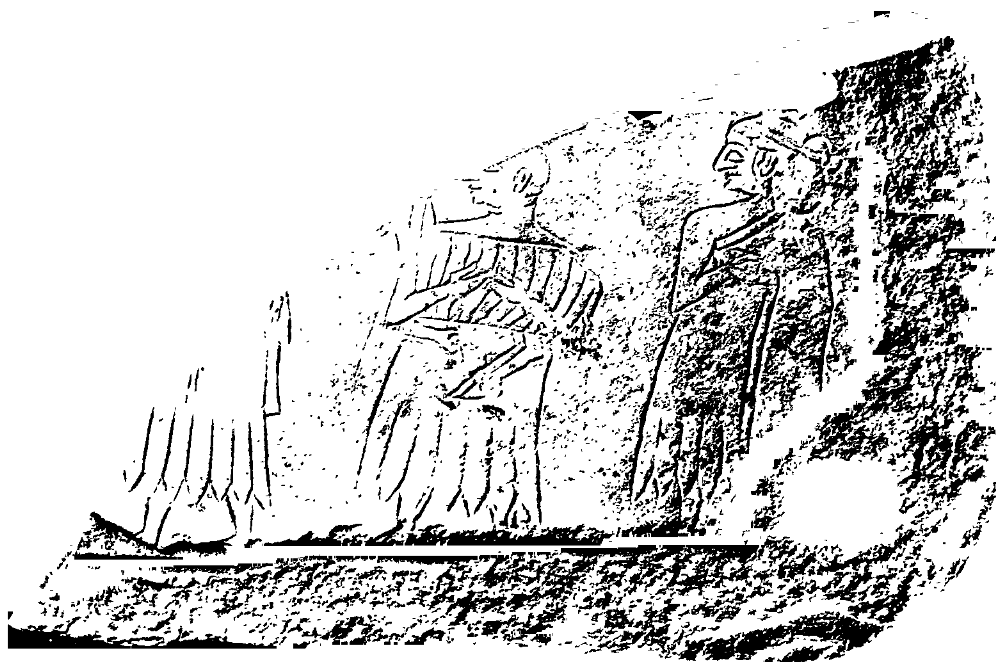
BAS-RELIEF ARCHAÏQUE REPRÉSENTANT UNE SCÈNE DE SACRIFICE

Fragment de dalle de calcaire (2) de o m. 17 sur o m. 25 portant, dessiné au trait, un temps du sacrifice (pl. XX *b*). Il ne reste que la partie inférieure du premier personnage ; le deuxième, la tête rase, vêtu d'une

(1) L. Heuzey, *Musée du Louvre, Catalogue des Antiquités chaldéennes*, P. (Musée du Louvre) 1902, n° 7.
(2) Heuzey, *Catalogue*, n° 215. Description, sans reproduction de l'objet.



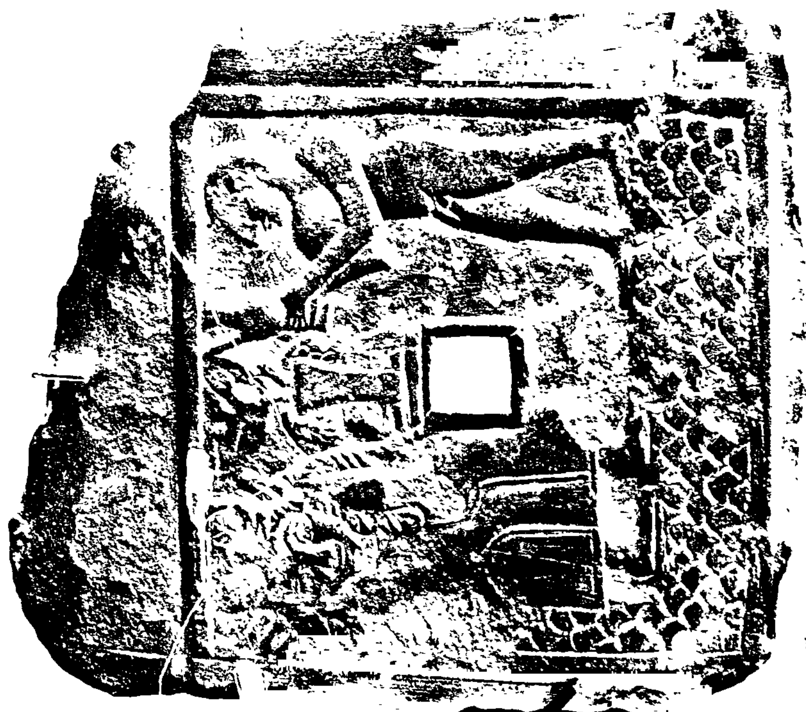
a



b

a. Plaque en albâtre ($0^{m}15 \times 0^{m}21$). Sumérien, vers 2850 avant J.-C.

b. Fragment de dalle en calcaire ($0^{m}17 \times 0^{m}25$). Sumérien.



a



b

a. Plateau de calcaire blanc ($0^m17 \times 0^m15$). Libation à la déesse Ninharsag.

b. Statuette sumérienne, influence des Agadéens.

longue robe, serre contre sa poitrine un bouquetin qui couvre la partie supérieure de son corps ; c'est un adorant apportant l'animal du sacrifice. Le troisième personnage dont la chevelure est relevée en chignon et maintenue par un ruban, a même costume que le personnage précédent, mais drapé de façon à couvrir l'épaule gauche, tandis que le porteur de chevreau avait, comme il se voit, certainement le torse entièrement nu. Il est vraisemblable que le dernier personnage est une femme ; les traits ne sont pas, il est vrai, différents de ceux de l'homme qui est en avant, mais la coiffure et le vêtement sont ceux d'une femme. A l'époque primitive, lorsque l'homme paraît nu devant la divinité, la femme porte un jupon ; plus tard, l'homme porte ce jupon et la femme se drape de façon à couvrir l'épaule gauche et la moitié gauche de la poitrine. Plus tard encore, l'homme adopte ce costume ; alors, le drapé du vêtement, chez la femme, cache la totalité de la poitrine. L'étoffe représentée est une imitation de peau de bête ; les longues mèches soyeuses sont tantôt toutes représentées, tantôt (et cela sur les monuments très archaïques), la rangée du bas est seule figurée. Il y a peut-être là un procédé de simplification, mais plutôt, vraisemblablement, la représentation d'une étoffe tenant le milieu entre celle qui est lisse et celle qui en totalité est garnie de mèches. Ce bas-relief est d'à peu près même date que le précédent.

V

LIBATION A UNE DÉESSE

Plateau de calcaire blanc (1), percé d'un trou central comme notre n° 3, mesurant 0 m. 17 sur 0 m. 15 ; il représente un adorant répandant la libation devant une déesse (pl. XXI *a*). Sur un sol garni d'imbrications en écaille, façon conventionnelle de représenter la montagne, un adorant entièrement nu, tenant à deux mains le vase rituel à long bec, répand la libation sur un vase en cornet d'où s'échappent des feuillages et deux régimes de dattes. Assise sur un rocher, une déesse est représentée le corps de profil, la tête de face. Une chevelure abondante encadre son visage ; sur la tête, on aperçoit les restes de la coiffure divine où se dressent des plumes ou des feuilles encadrées d'une paires de cornes. Cette scène est à rapprocher d'une représentation de la déesse Ninharsag (la Dame de la Montagne), du Musée de Berlin, qu'une inscription nous dit être du temps d'Entéména (2). Même attitude, même costume, même disproportion de la tête par rapport au corps. Des épaules de la déesse se détachent en éventail des rameaux dont l'extrémité bourgeonne. Or, sur le bas-relief du Louvre, on distingue très

(1) HEUZEY, *Catalogue*, n° 2. Le monument a été publié en simple simili dans DE SARZEC et HEUZEY, *Découvertes en Chaldée*, p. 209.
(2) G. CONTENAU, *Manuel d'Archéologie orientale*, P. (Picard), 1927, fig. 108.

bien les restes d'une représentation analogue. Le sol montagneux nous avertit que nous sommes bien en présence de Ninharsag déesse de fertilité et de fécondité. Malgré l'archaïsme de la scène, le bas-relief du Louvre doit lui aussi dater d'Entéména. Dans la représentation divine, la tête est tout, par rapport au corps ; en outre, il est d'usage de représenter les dieux plus grands que les mortels, d'où la différence si sensible dans la taille des deux personnages. L'adorant est un bon exemple de représentation du nu à l'époque archaïque. Jusqu'aux épaules, le corps est de profil ; ensuite, le sculpteur a essayé de souder à ce corps des épaules vues presque de face, d'où l'attache si maladroite de l'épaule droite.

VI

PARTIE SUPÉRIEURE D'UNE STATUETTE ARCHAÏQUE

Le Musée du Louvre possède une tête de calcaire (1) de type et de style qui diffèrent notablement des œuvres sumériennes archaïques et qu'on peut attribuer à l'époque d'Agadé. En même temps que cette tête, dont la provenance n'est pas connue, le Louvre a acquis la partie supérieure d'une statuette (pl. XXI *b*), qu'on peut rattacher à la même école. Le séjour prolongé de la pierre dans le sol l'a considérablement abîmée, la rongeant ou la recouvrant d'excroissances qui nuisent au détail, mais on y reconnaît le même nez, semblable façon de dessiner l'œil en faisant saillir les paupières, bref un ensemble de traits qui ne sont plus exclusivement sumériens. En somme, comme pour la tête précédente, nous sommes en présence du style et de la technique de Sumer, mais modifiés par un facteur nouveau, l'influence des Agadéens. La pierre de la statuette a été clivée dans toute son épaisseur, de façon qu'il n'en reste plus que la partie antérieure.

VII

VASE RITUEL

A côté du simple gobelet tronconique, du vase à long pied et à long col qui servaient pour les libations, il existait une autre variété de récipients de forme compliquée qui a dû servir également pour les besoins du culte. Aucun ne nous est parvenu intact ; les fragments indiquent que plusieurs se rattachent au même thème, et que les autres n'en sont pas très éloignés. L'exemplaire du Louvre, assez abîmé, se compose d'un godet posé sur le dos d'un taureau à cornes courtes, à toison ombrageant le front et à barbiche répandue abondamment sur le poitrail (il s'agit sans doute du genre bison).

(1) G. CONTENAU, *Musée du Louvre. Antiquités Orientales*, P. (Morancé), t. I, 1927, pl. 10.



a



b

Deux faces d'un vase rituel.

Deux lions, dont l'arrière-train est brisé, s'abattent sur la croupe du taureau, un à droite, l'autre au gauche. Au-dessus de ce taureau se trouvait une sorte de dais dont il ne reste aujourd'hui que la partie supérieure bordée d'une rampe sur les côtés longs ; entre le godet et cette rampe, deux paires de petits lions accroupis sont disposées. Les quatre aspects du monument que nous reproduisons (planches XXII, XXIII) représentent les quatre faces du vase et rendent sensibles tous ces détails. On remarquera l'espace vide ménagé entre les lions qui assaillent le taureau (pl. XXII *a*) ; il semble qu'il ait été réservé pour y loger une anse métallique ; on le

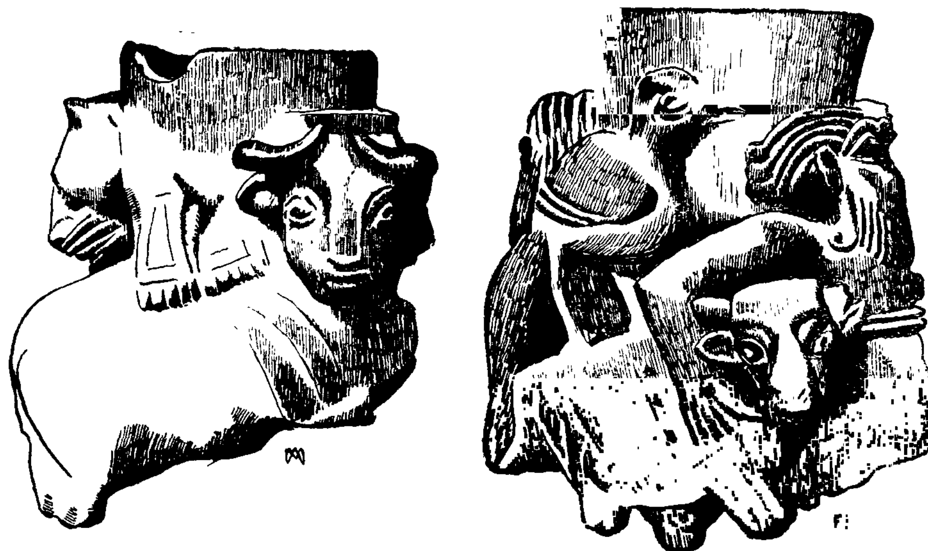


FIG. 1. — Taureau attaqué par un lion. FIG. 2. — Gilgamesh protégeant les taureaux.
Vases rituels (*British Museum*).

retrouve sur les autres vases de la même série. En effet, ce type de récipients n'est pas unique ; il en existe dans les collections privées et dans les Musées. Le British Museum possède deux exemplaires (fig. 1 et 2), moins compliqués, mais dont le principe est le même ; le godet central est cantonné, dans un cas, du motif du taureau attaqué par le lion (1), dans l'autre de Gilgamesh protégeant de ses bras les taureaux (2) ; l'oiseau qui est perché sur l'animal est vraisemblablement l'équivalent de l'aigle léontocéphale, bien qu'il n'en soit pas la représentation exacte. On remarquera la façon dont le sculpteur a rendu les pattes du lion sur le vase du British Museum, ce sont des sortes d'étoles aplaties tout à fait conventionnelles, et en désaccord, par leur gaucherie, avec le reste de l'œuvre ; or nous retrouvons cette même particularité sur le vase du Louvre. Le Musée de Berlin possède lui

(1) H. R. HALL, *la Sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum*. Paris (Van Oest), 1928, pl. II, 2.
(2) *Ibid.*, pl. II, 3.

aussi un récipient de ce genre trouvé dans la couche G des fouilles d'Assur (fig. 3). Il rappelle à la fois le vase du British Museum par le Gil-

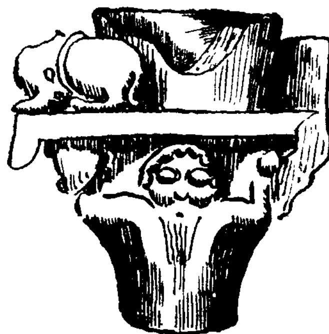


Fig. 3. — Vase rituel (*Berlin*).

gamesh qui s'y trouve, et le vase du Louvre par la présence du lion attaquant le taureau et celle des petits lions placés sur une plate-forme supérieure, près du bord du godet.

VIII

LAMPE D'ALBATRE DE L'ÉPOQUE D'AGADÉ

Les fouilles d'Our, dans la nécropole dite des tombes royales, ont fait découvrir des lampes en or, en forme de losange irrégulier dont une extrémité est en bec coudé (fig. 4) (1). Ce type de lampe est dérivé de celles que donnent les grandes coquilles marines sectionnées, coquilles que l'on rencon-

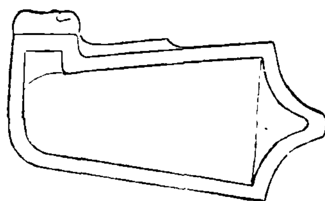


Fig. 4. — Lampe.



Fig. 5. — Lampe.

trait si abondamment dans le voisinage du Golfe Persique. La lampe d'albâtre du Musée du Louvre (pl. XXIV *a*) n'est plus qu'un souvenir de cette forme primitive; on y retrouve cependant le bec (droit cette fois), et à l'autre extrémité une pointe qui rappelle celle de l'ancienne lampe losangique (fig. 5). Sur le côté, un taureau couché et sculpté ; le corps, de profil, se détache en bas-relief, tandis que la tête, de face, est en ronde-bosse ; elle

(1) G. Duthuit, *Cahiers d'Art*, mai 1929, p. 142.

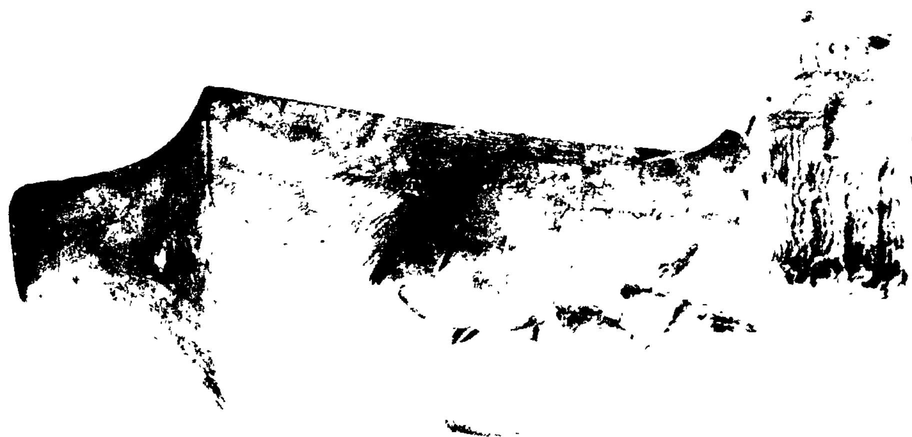


a



b

Les deux autres faces du même vase rituel.



a



b

a. Lampe d'albâtre. Époque d'Agadé.
b. Petits animaux en coquille.

reproduit les traits du taureau à tête humaine, à longue barbe et chevelure bouclée; son style rapproche cette figure d'un taureau que possède le Louvre (1), qu'on peut attribuer à l'époque d'Agadé. Or une lampe toute semblable à celle du Louvre a été recueillie dans les tombes d'Our parmi des objets qui sont attribuables à la même époque (2).

IX

PETITS ANIMAUX EN COQUILLE

Également dans la coquille, les Sumériens ont taillé de petites amulettes en forme d'animaux; ce sont des bovidés ou des lions qui sont représentés ici (pl. XXIV *b*); certains sont un simple morceau de coquille ayant une vague ressemblance avec l'animal considéré, dont l'artiste a respecté la silhouette en l'accentuant légèrement. Parmi ces amulettes, les unes sont percées d'un trou, elles étaient destinées à être suspendues; la plupart portent en outre des cavités qui contenaient jadis des incrustations. Ces plaquettes remontent à l'époque archaïque de l'art de Sumer (au moins 3000 avant J.-C.); le style de certaines, notamment les deux taureaux à la droite de la planche les fera rapprocher des représentations animales, d'un si beau naturalisme, que l'on voit sur les empreintes des tablettes proto-élamites. Le British Museum a récemment acquis un lot de ces petits objets (3).

G. CONTENAU.

(1) HEUZEY, *Catalogue*, n° 120.
(2) G. DUTHUIT, *Ibid.*, p. 141.
(3) *British Museum Quarterly*, IV (1929), pl. XX.

NOTES SUR L'AGE DU BRONZE EN INDOCHINE

I. — DANSEUR ET MUSICIEN

Les fouilles entreprises en 1924 au nord de l'Annam par l'École Française d'Extrême-Orient, sous la direction technique de M. Pajot, ont livré un grand nombre d'objets en bronze qui ont été décrits et étudiés par M. V. Goloubew dans un important mémoire sur *l'Age du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam* (1). Les travaux, poursuivis jusqu'en 1928, ont révélé l'existence de nombreuses sépultures situées à proximité du village de Dông-son, sur la rive droite du Sông Ma. Parmi les objets trouvés près des squelettes est un petit groupe de bronze en ronde bosse représentant deux hommes dont l'un, assis à califourchon sur le dos de l'autre, souffle dans un instrument de musique analogue au khène laotien (pl. XXV). M. Goloubew décrit ainsi ces figurines : « En dépit des proportions manquées et d'une anatomie plutôt sommaire, ce groupe minuscule nous surprend par son réalisme extraordinaire. Il s'agit, sans aucun doute, d'une scène observée sur le vif. L'homme qui porte le joueur de khène semble avancer par petits bonds, les genoux pliés ; le bout de son pagne qui descend par derrière jusqu'au sol constitue un point d'appui indispensable pour l'équilibre de la statuette ; sa coiffure pointue imite, il semble, une corne ou un bec. Les traits du visage sont altérés par le vert-de-gris. On distingue cependant une bouche largement fendue, aux lèvres minces, un nez court, un front bas et fuyant. Le menton est carré ; les yeux sont indiqués par deux fentes horizontales. Les oreilles portent d'énormes disques pleins, introduits dans les lobes distendus. Le musicien est nu-tête. Chez les deux personnages, le chignon au-dessus de la tête est stylisé en anneau de suspension. Le khène, reproduit dans ce groupe, rappelle plutôt le *keluri* dayak que le khène laotien ; le même instrument se rencontre chez les Moï contemporains.

« Nous ignorons dans quelle intention cette curieuse statuette, d'allure si franchement drolatique, avait été exécutée (2). Quel en est le sujet ?

---

(1) *BEFEO*, 1929.

(2) M. Goloubew se demande si l'auteur de cette statuette n'est pas un Chinois. Mais cette hypothèse parait exclue par le fait que le personnage supérieur tient un instrument de musique inconnu en Chine et plusieurs fois représenté sur le grand tambour de bronze de Hanoï ainsi que sur une hache de Dông-son.









Danseur et musicien (quatre vues du même objet).
Dông Són, Thanh-hoá. N° de l'Inventaire 23958. H. $0^{m}088$.

S'agit-il d'un rite imitatif ou d'un simple tour d'adresse acrobatique? Des joueurs de khène, nous le savons déjà, figurent sur le tambour de Hanoï, à côté de guerriers affublés d'un déguisement totémique. On y voit aussi, associé aux mêmes guerriers, un danseur qui porte, il semble, une sorte de haut bonnet au lieu de la parure de plumes. Ce sont des indications qu'il est bon de ne pas négliger, mais pour l'instant il convient de s'arrêter là et de ne pas insister sur l'interprétation d'un document dont le sens restera sans doute longtemps encore une énigme (1) ».

Voici l'interprétation que je crois pouvoir proposer :

Les hommes figurés sur les tambours qui s'apparentent aux bronzes de Dông-son sont généralement vêtus de plumes et coiffés de huppes qui les font ressembler à des oiseaux. Comme le suppose M. Goloubew, ces hommes devaient avoir pour emblème un oiseau. Leur costume les identifie à l'oiseau éponyme de la tribu. Par comparaison avec les peuplades à clans totémiques, il est permis de supposer que les hommes de Dông-son cherchaient également à s'identifier avec leur emblème en imitant dans des danses rituelles la démarche et le chant de l'oiseau ou de tout autre animal divin. Aussi longtemps qu'on exécuta ces danses sans accompagnement de musique, le même homme put, en se tenant accroupi, reproduire la silhouette et le sautillement de l'animal et contrefaire son cri avec les organes de la voix. Mais les progrès de la technique musicale permirent ensuite de réaliser avec le khène une imitation plus parfaite. Le même homme ne pouvant à la fois jouer du khène et danser en imitant les gestes de l'animal, il fallut dédoubler le rôle. On plaça donc un musicien sur le dos du danseur. C'est problablement ce que représente la statuette de Dông-son. Elle rappelle ces Kinnara qu'on voit aux fresques d'Ajanta avec des pattes d'oiseau, une tête et un corps humains et dans les mains un instrument de musique (2). Elle fait aussi penser au cheval représenté par un ou plusieurs hommes dans nos mascarades villageoises (3).

Si notre interprétation est exacte, cette statuette marque un moment décisif dans l'histoire de l'art. Au début, la danse et la musique sont liées : les mêmes figurants miment de la voix et du geste. Plus tard, le progrès de l'art exige que l'orchestre et le corps de ballet soient séparés ; mais le sentiment religieux voudrait que l'unité de l'animal divin fût respectée. On concilie pour un temps ces deux tendances contradictoires en assurant une unité factice au corps du dieu fait de deux hommes. Toutefois, la spécialisation du danseur et du musicien est amorcée et le sentiment religieux s'adapte peu à peu aux progrès de l'art.

D'ailleurs, si le totémisme paraît être à l'origine de la religion dôngsonienne, il est douteux que cette religion fût encore au stade totémique. On

---

(1) *BEFEO, ibid.*, p. 29.
(2) Ajanta, caverne I.
(3) Dumézil (*le Problème des Centaures*, p. 14 et suiv.) a étudié la manière dont on représente le cheval dans les fêtes à mascarades.

peut admettre que le sculpteur de notre statuette a voulu représenter, non l'emblème d'une tribu mais un animal divin particulier, non un totem mais un dieu, non un mime quelconque mais le chef du corps de ballet. Justifiée ou non dans le cas présent, cette conjecture n'en aide pas moins à comprendre un trait essentiel de la mythologie et de l'iconographie indiennes : le dédoublement du dieu en une monture (*vâhana*) et un personnage monté. A propos de Kalki, cet avatar de Viṣṇu qui apparaît dans les textes et dans l'iconographie tantôt comme un cheval, tantôt comme un personnage à tête de cheval, tantôt enfin comme un personnage humain monté sur un cheval, M. Abegg a fait récemment observer (1) qu'en général la divinité montée sur un animal n'est autre que cet animal lui-même. Mais pourquoi dédoubler un être unique? Le petit groupe de Dông-son fournit sans doute une réponse à cette question. Si, dans les mascarades, on a pris très tôt l'habitude de dédoubler les rôles principaux, la vision s'imposait dès lors, à l'artiste comme à la masse des croyants, d'un dieu en deux personnes, l'une portant l'autre.

JEAN PRZYLUSKI.

(1) *Der Messiasglaube in Indien und Iran*, p. 48, n° 4.

MAṆIMEKHALĀ EN INDOCHINE

Contribution à l'étude d'une divinité marine affiliée au bouddhisme indien.

M. Sylvain Lévi présentait l'été dernier, à l'Académie royale de Belgique, un mémoire (1) sur « une énigmatique divinité de la mer, Maṇimekhalâ (Ceinture de Joyaux), qui figure dans deux récits du Jâtaka pâli » et dans une œuvre classique de la littérature tamoule, d'inspiration essentiellement bouddhique, le Maṇimêgalai. Le hasard de recherches antérieures à la communication du grand indianiste nous avait permis d'apprendre que la déesse, connue seulement « sur le sol même de l'Inde » par les textes mentionnés ci-dessus, poursuivait en Indochine une existence marquée de péripéties imprévues. L'intérêt suscité par l'étude de M. Sylvain Lévi nous engage à apporter dès maintenant un modeste complément aux données du savant.

***

Les deux récits du Jâtaka pâli et le grand poème tamoul qui, dans l'Inde même, ont révélé l'existence de Maṇimekhalâ, divinité protectrice des navigateurs en péril, indiquent d'une façon assez nette la zone d'influence de la déesse pour que l'on puisse la circonscrire géographiquement. Soumise aux ordres des Quatre Seigneurs du Monde, Maṇimekhalâ a mission de veiller sur la mer qui baigne la côte carnate, du cap Comorin à l'embouchure de la Godaverî ; Kâñcî, le centre de culture bouddhique du sud de l'Inde, Puhâr, le célèbre port marchand de la Kâverî, sont les principaux points d'où elle rayonne sur les eaux (2). Tels semblent être aussi les lieux où, sans nul doute, on lui rendit un culte, où, certainement, elle connut un temps de renommée parmi ces populations rompues aux longues expéditions maritimes et que hantait l'effroi des dangers du Grand Océan. Il est permis de croire que c'est avec cette gent de navigateurs et de marchands que Maṇimekhalâ passa outre-mer.

---

(1) Extrait des *Bulletins de la classe des Lettres et des Sciences morales et politiques.* Séance du 2 juin 1930.

(2) S. Lévi, *Maṇimekhalâ, divinité de la mer, op. cit.*, p. 293 ; cf. Aiyangar, *Maṇi-Mekhalai in its historical setting*, London, 1928, p. 13 sq.

On sait le rôle joué par les ports de la côte Est de l'Inde lors de la colonisation indienne de l'Indochine. L'auteur du Périple de la Mer Erythrée, avant Ptolémée, a laissé le témoignage écrit des actives relations commerciales, établies au Ier siècle de notre ère, entre ces ports et la terre de l'Or, « Chrysê ». Les Hindous qui, dès cette époque, firent voile à travers le « golfe du Gange » pour aller s'installer sur les rivages de « la plus orientale de toutes les terres (1) », étaient pour la plupart, des religieux, des trafiquants, des hommes tentés par le risque d'entreprises hasardeuses, que le goût de l'apostolat ou la réputation de richesses fantastiques attiraient vers ces pays nouveaux. Quelles furent exactement les voies de leur pénétration ? On l'ignore encore. Ce flux d'immigrants qui gagna jusqu'au Champa se répandit sur le sol du vaste royaume que les historiens chinois nomment le Founan ; il touchait, aux mêmes époques, les îles de l'Archipel. Au ve siècle, l'hindouisation de l'ouest et du sud de la péninsule était accomplie. L'apport de civilisation que ces Indo-Aryens, par leurs institutions politiques, leurs religions, leurs arts, offraient aux indigènes qu'ils rencontraient devant eux, répondait aux besoins et aux aspirations de ceux-ci, qui adoptèrent les coutumes, les dieux, les croyances et les légendes des pacifiques conquérants, au point d'oublier leur origine étrangère.

Et c'est ainsi que l'on retrouve Néang Monimekkalâ, secourable aux naufragés, parmi les héroïnes populaires des contes du Cambodge, Naṅ Mekhala, génie tutélaire assimilé aux phis locaux du Laos, et, enfin, Maṇimekhalâ, divinité de l'Océan, remplissant l'un des rôles favoris dans le théâtre officiel du Cambodge et dans celui du Siam, qu'inspire le *Râmâyaṇa* (planche XXVI).

∴

Ce bref exposé montre Maṇimekhalâ, au cours de la carrière brillante et inattendue qu'elle poursuit loin des régions de sa provenance, passant d'une confession à une autre : la « dea minor » des Jâtakas prend place dans le monde des héros de l'épopée brahmanique et, au Laos, s'affilie au personnel des anciennes conceptions animistes, sous-jacentes des cultes nouveaux.

Il n'y a rien qui doive surprendre dans le fait de cette migration. Maṇimekhalâ, par le caractère de ses évolutions, appartient désormais à l'histoire religieuse des pays qui l'ont accueillie. Au Siam et au Cambodge, elle ne sort plus du domaine de la littérature sacrée et, si l'on a eu quelques raisons de lui attribuer au Dravida un lieu de dévotion et une popularité certaine à une époque donnée, il paraît impossible de lui accorder pareils privilèges en Indochine. Il est probable qu'au moment où elle fran-

(1) G. Coedès, *Textes d'auteurs grecs et latins relatifs à l'Extrême-Orient*, Paris, 1910, p. 23

chit le golfe du Bengale, son culte était depuis longtemps tombé en désuétude et elle n'habitait plus l'esprit populaire qu'à la façon d'une héroïne de légendes que l'on ne songe pas à propitier. Elle a conservé son titre, mais sa fonction demeure sans emploi.

L'histoire religieuse du Cambodge avant le XIII[e] siècle, époque où le rite de l'Église singhalaise, d'orthodoxie sévère, a remplacé les religions professées jusqu'alors, offre l'aspect d'un enchevêtrement de croyances peu commun. Les cultes hindous, le çivaïsme supplanté au XI[e] siècle dans la faveur des rois par le vishnouïsme, voisinent avec le bouddhisme du Mahâyâna, en connaissant des fortunes diverses et souvent alternées, le bouddhisme acceptant du brahmanisme partie de ses dogmes et de ses pratiques, voire de ses divinités. On comprend qu'un peuple qui admettait de telles compromissions parmi ses Dieux ne se soit point soucié de l'origine d'un personnage qui relève de la littérature plus que de la religion, au moment de l'emprunter à un récit édifiant du bouddhisme pour le donner à la sainte légende vishnouïte. Les Cambodgiens n'ont jamais établi de distinction confessionnelle entre les vieux mythes du brahmanisme et les fables merveilleuses que contenaient les « histoires de naissance ». Leurs contes abondent en emprunts faits indistinctement aux collections et aux diverses écoles religieuses et l'on sait, de plus, que les versions indochinoises du *Râmâyaṇa* ont fortement subi l'empreinte du bouddhisme. On devine que le compilateur était aussi désireux de distraire son futur lecteur que de l'instruire ; l'attrait de l'anecdote, le côté récréatif et la grâce du rôle de Maṇimekhalâ ont décidé du choix du « motif ».

Faut-il rappeler que le *Ramakien* (adaptation siamoise) et le *Réamker* (adaptation cambodgienne) ne sont pas fondés sur l'épopée de Valmîki, mais sur des versions indiennes du poème, notamment sur la recension bengalie et sur celle dite « du sud », venues en Indochine à travers Java et l'Archipel Malais ? Le sujet ne change pas ; ce sont les détails du drame qui diffèrent selon les régions où la légende s'est implantée. Les versions indiennes, non plus, ne sont pas identiques entre elles. Ces variantes de rédactions dues à l'emploi de traditions, à des additions, strictement locales parfois, à des confusions de scènes, à la défiguration de certains noms propres, ont donné aux interprétations indochinoises du *Râmâyaṇa* un caractère particulier. L'enchâssement de l'épisode de Maṇimekhalâ dans le *Râmâyaṇa* cambodgien qui le transmit au *Râmâyaṇa* siamois, constitue précisément une de ces interpolations dont l'origine n'est pas douteuse. On cherche en vain un personnage du nom de Maṇimekhalâ dans les versions indiennes susceptibles de l'avoir passé en Indochine (1), et il n'existe pas davantage dans le répertoire des héros des *Râmâyaṇa* malais (2). D'autre part, la grande faveur dont jouit au Cambodge le *Mahâjanaka*

(1) Cf. D. G. SEN, *The Bengali Râmâyanas*, University of Calcutta, 1920 ; et G. A. GRIERSON. *The Kashmiri Râmâyana*, Calcutta, 1910, p. XX.
(2) JUYNBOLL, *Kawi-Balineesch Nederlandsch Glossarium op het Oudjavaansche Râmâyaṇa*, La Haye, 1902.

Jâtaka, l'un des deux récits du Jâtaka pâli contenant l'épisode de Maṇimekhalâ, vient confirmer les suppositions déjà faites sur le lieu où s'est produit l'emprunt.

Les Jâtakas sont demeurés la partie la plus vivante de toute la littérature pâlie importée, au Cambodge comme au Laos, au Siam et en Birmanie. Les plus populaires d'entre eux, ceux que le peuple ne se lasse pas d'entendre avec attendrissement, qu'il contemple en images de couleurs vives sur les murs des pagodes, sont réunis en un recueil spécial, le *Mahânipâta*, dit des « Dix Jâtakas ». A cette collection appartient le Jâtaka du grand roi Janaka.

On connaît le thème célèbre dont les illustrations ornaient déjà la palissade de pierre du stûpa de Barhut (IIe siècle av. J.-C.). Les circonstances qui provoquent le récit du Bouddha sont simples. Le Saint apprend à ses religieux, assemblés pour chanter son dédain admirable des biens de ce monde, qu'une fois déjà il a renoncé aux joies terrestres pour prendre la robe d'ascète, alors qu'il était roi, le roi Mahâjanaka. Et il leur raconte une longue histoire, pleine de péripéties passionnantes, que nous résumons ici :

Le prince Mahâjanaka — le Bodhisattva — qui a grandi loin de sa patrie, auprès de sa mère exilée, devenu jeune homme, décide de reconquérir le trône paternel que son oncle Polajanaka s'est approprié après avoir tué son père, roi de Mithilâ. Il lui faut d'abord s'assurer la fortune nécessaire à une telle entreprise. Il demande à sa mère de lui donner quelques richesses qu'elle a pu autrefois sauver du désastre, puis il veut gagner davantage en allant commercer sur les terres lointaines. Sa mère tente de s'opposer à ce dernier projet, mais il l'emporte sur elle et s'embarque en compagnie des marchands qu'il a pris pour associés. Le bateau fait naufrage, et c'est Maṇimekhalâ qui sauve le prince vertueux et l'emmène à Mithilâ. Son oncle étant mort avant son arrivée, le jeune homme devient roi, épouse sa cousine, a un fils, et quitte tout ce bonheur pour entrer en religion, bientôt suivi dans la même voie par sa femme.

Adhémard Leclère a donné une traduction de la version khmère du *Mahâjanaka-Jâtaka*, connu au Cambodge sous le nom de *Moha-Chînok* (1). Le texte diffère peu du Jâtaka pâli tel qu'on le connaît, si ce n'est par un ton de familiarité assez savoureux, et une tendance à la vulgarisation qui n'est pas une excuse à son manque de tenue littéraire.

Voici, tout au long, le récit de l'apparition de Maṇimekhalâ, bon à retenir, puisque c'est de cet épisode que les compilateurs du *Râmâyaṇa* se sont inspirés. Le Bodhisattva nage depuis sept jours dans l'eau de la pleine mer ; en raison de ses mérites, il n'a rien perdu de sa vigueur, son corps luit « comme un diamant », et il n'oublie pas d'observer les préceptes sacrés.

(1) Adh. Leclère, *Preas Moha-Chinok, les Livres sacrés du Cambodge*, Annales du Musée Guimet, XX, 1906.



a



b



c





∂

a. Quelques héros du *Reamker* dans le ballet cambodgien ; on aperçoit à droite Maṇimekhalâ tenant son joyau.
b. Maṇimekhalâ, dessin cambodgien. *(Documents de l'auteur).*
c. Maṇimekhalâ ; *∂*. la même poursuivie par Parasurâma. *(Lithographies siamoises communiquées par M. Rene Nicolas).*

« A ce même moment, les Chado-louka-bal (1) étaient depuis six jours avec une néang Tép-thida (2), nommée néang (3) Monimékkalâ. Cette fille de dieu, désirant voir la mer, prit son vol et descendit jusqu'à la surface des eaux; elle aperçut le Bodhisattva qui nageait au milieu de la mer et lui dit :

« — Eh ! mon pauvre homme, comment vous nommez-vous ? Pourquoi « nagez-vous ainsi au milieu de cette mer, dans l'obscurité et si loin de la « rive. Comment pouvez-vous nager ainsi depuis sept jours ? »

« Le Bodhisattva, entendant ces paroles, réfléchit et se dit en son cœur : « Je nage tout seul au milieu de la mer depuis sept jours et je ne vois per- « sonne autour de moi. Qui donc peut ainsi me parler ? » Alors, il regarda au-dessus de lui et vit néang Tép-thida. Il lui dit :

« — O néang Tép-thida : je nage ainsi au milieu de la mer depuis sept « jours parce que j'ai prié dans mon cœur tous les jours ; alors, parce que « j'ai prié sans cesse, sans laisser passer un seul instant, j'ai trouvé, comme « je le désirais, la force de nager sans me lasser au milieu de la mer. « Voilà ».

« Néang Tép-thida loua beaucoup dans son cœur le Bodhisattva à cause de sa piété, mais comme elle désirait l'entendre parler et l'aider, elle lui dit :

« — Eh ! mon pauvre homme, qui nagez au milieu de la mer si pro- « fonde qu'on n'en peut savoir la profondeur, votre prière est inutile et « vous, qui nagez dans cette mer, vous allez certainement y périr. »

« Il lui répondit :

« — O néang Tép-thida ! je ne pense pas à la mort, je ne pense qu'à « prier. Si je meurs, mes parents n'auront aucun reproche à me faire. Je ne « regrette point les biens de ce monde, non, je ne les regrette pas. Je ne « pense pas même à eux. »

« Néang Tép-thida lui dit encore :

« — O mon pauvre homme, vous n'êtes pas encore au bout de vos « peines. Vous vous donnez beaucoup de peine pour nager, mais tous vos « efforts sont inutiles, vous allez certainement périr ici. »

« Le Bodhisattva lui répondit :

« — Pourquoi parlez-vous ainsi contre moi ? »

« Puis il ajouta :

« — O néang Tép-thida ! ne savez-vous pas qu'on ne sait jamais quand « tout est fini et qu'on doit ne pas prendre soin de sa vie toujours, ma chère « Tép-thida. Tous les hommes désirent apprendre les prières parce qu'elles « sont utiles jusqu'au Bârlok (4) ; ma chère Tép-thida, soyez bien con- « vaincue de leur efficacité ; voyez-moi, je nage au milieu de la mer sans « m'enfoncer jamais, je prie sans cesse ; c'est parce que j'ai prié sans cesse

(1) Les quatre Gardiens du Monde (pâli : *lokapâla*).
(2) Déesse, fille des dieux (pâli, *deva-dhîtâ*).
(3) *Néang*, mot cambodgien, qui veut dire « Dame », et parfois aussi « Demoiselle ».
(4) Pâli, *paraloka* ; le ciel, le paradis ; abusivement : le nirvâna.

« que vous êtes venue et que vous me porterez jusqu'à la rive que je désire « atteindre. »

« Néang Tép-thida répondit :

« O mon pauvre homme, c'est, en effet, parce que vous avez prié sans « cesse que vous avez pu vous maintenir à la surface de l'eau et nager au « milieu de cette mer. Conformément à votre désir, je vous porterai où vous « voudrez. En quel royaume voulez-vous aller ? »

« Le Bodhisattva répondit :

« — O ma chère Tép-thida ! portez-moi à Mithila-nokor. »

« Alors, néang Tép-thida descendit, prit le Bodhisattva sur ses avant-bras, l'appuya sur sa poitrine, comme elle aurait fait pour une gerbe de fleurs ou pour un enfant chéri et prit son vol au milieu des airs.

« Le Bodhisattva était demeuré sept jours dans l'eau salée, et, tout d'un coup, porté par néang Tép-thida, il se trouva déposé sur la pierre de Mongkol soela, sous un figuier, la tête au midi et la face à droite. Néang chargea un génie de veiller sur lui, puis elle retourna en son paradis. »

***

On peut remarquer que, tout en conservant au texte son intention édifiante, l'adaptateur a laissé perdre certains traits qui portaient plus spécifiquement l'empreinte bouddhique. Sans doute ne faut-il voir là qu'une tendance inconsciente à simplifier le récit en ce qui concerne des questions un peu étrangères à l'esprit du peuple. Adhémard Leclère, dans l'introduction qui précède le *Préas Moha-Chînok*, explique que l'exemplaire qui a été traduit comprend le texte pâli et le texte cambodgien : le premier généralement donné en quelques lignes et ces quelques lignes suivies, non d'une traduction littérale, « mais d'une traduction qui, pour être libre, ne s'écarte pourtant pas trop du texte sacré ». Traduction libre, en effet, puisque les *gâthâs* elles-mêmes, « l'élément organique » du jâtaka, qui ne doivent pas varier quelle que soit la version pâlie originale, ont perdu leur ordre et ont subi des amputations ! Le compilateur khmèr, en ce passage du *Moha-Chînok* que l'on vient de lire, n'a pas, selon son habitude, « fleuri » son sujet. Au contraire, les différences entre les deux versions ne sont faites que de suppressions aux dépens de la cambodgienne. Dès le début, on note que Maṇimekhalâ est privée de son titre de « Gardienne de la mer (1) » ;

(1) C'est pourtant sous cette enseigne qu'elle est connue en Indochine. Le *Samkha-Jâtaka*, le second récit du Jâtaka pâli qui parle d'elle, n'étant pas répandu au Cambodge et manquant aux inventaires laotiens (cf. Finot, *Recherches sur la littérature laotienne*, B. E. F. E. O., 1917), on doit croire qu'une ancienne tradition orale a conservé à la déesse sa qualité de Gardienne de l'Océan et qu'Adhémard Leclère a traduit une interprétation incomplète du Jâtaka original. A moins qu'il ne faille accuser de cette omission Adh. Leclère lui-même ; on sait qu'il n'a pas la réputation d'un traducteur très exact. Nous avons pris ici son adaptation, faute de mieux, et parce que les divergences n'infirment que les détails du texte, sans altérer le sens du morceau.

il n'y est point fait allusion, et sa présence auprès des Lokapâlas n'est pas expliquée. Le commandement des quatre dieux Protecteurs du monde à la déesse : « Sauve du naufrage les fils respectueux de leur mère et qui n'ont pas mérité de se noyer », est passé sous silence, et toute la petite scène, si curieuse, où l'on voit Maṇimekhalâ, distraite de son devoir, rester sept jours sans veiller sur l'Océan, a disparu. Que l'on se souvienne, à propos de ce dernier trait, du début du *Meghadûta* de Kâlidâsa (1) : « Un certain Yakṣa avait négligé son devoir. La malédiction de son maître, qu'il devait encourir pendant un an, le dépossédait de sa grandeur... » Ce défaut de conscience, particulier aux demi-dieux, qu'ils soient hindous ou grecs (2), n'a évidemment pas retenu la curiosité du conteur populaire cambodgien.

Sous quelle forme l'épisode de Maṇimekhalâ se présente-t-il dans les Râmâyanas indochinois? Le passage suivant, emprunté au *Réamker*, va montrer que les circonstances qui entourent l'apparition de la divinité ne rappellent en rien celles des Jâtakas (3).

ÉPISODE DE LA MAṆIMEKHALĀ

Quand le moment fut venu de célébrer le retour de la saison des pluies par une joyeuse assemblée, les dieux et les déesses de tous les paradis célestes se hâtèrent vers le lieu de la réunion. Varjuna (4), le dieu très puissant, son épée à la main, se joignit à eux, bien décidé à prendre sa part des réjouissances, et Maṇimekhalâ, la fée gardienne de la mer, quitta sa demeure pour aller au rendez-vous. Elle portait à la main un joyau dont l'éclat rayonnait dans tout le ciel. Au même instant, le géant Râmâsura (5) le démon céleste, sa hache au poing, s'élançait aussi dans la même direction. Tout à coup, il aperçut au loin le vif scintillement jeté par la pierre précieuse que Maṇimekhalâ, pour s'amuser, faisait danser dans ses mains. Râmâsura, brûlant aussitôt de s'en rendre maître, fonça sur la fée dans l'espoir de lui ravir le précieux joyau (planche XXVI).

Plein de frayeur à la vue du porteur de hache, les dieux et les déesses s'enfuirent et rentrèrent chez eux, tandis que Maṇimekhalâ demeurait seule dans l'espace céleste, se promenant, son joyau à la main, suivie de près par le démon. A un moment donné, celui-ci l'ayant approchée, elle lui tendit son joyau, comme pour le lui donner. Mais Râmâsura la touchant presque, elle fit tourner la pierre dont la lumière éclatante aveugla le géant, l'obli-

(1) *Le nuage messager*, traduction Guérinot, p. 2, Paris, 1902.

(2) Thésée « oubliant » de changer la voile du navire qui le ramène en Grèce, occasionne la mort de son père, etc.

(3) C'est à l'amabilité de Mlle Suzanne Karpelès que l'on doit cette traduction libre du passage du *Réamker*.

(4) Varjuna pour Arjuna, héros fameux du *Mahâbhârata*, auquel l'emprunte souvent le cycle dramatique né du *Râmâyaṇa*.

(5) Sous le personnage de Râmâsura transparaît Paraçurâma, l'exterminateur de Kṣatriyas, vaincu par son homonyme Râma dans l'épopée vâlmikienne.

geant à reculer. Puis Maṇimekhalâ s'éloigna et Râmâsura se remit à la poursuivre, fou de colère, car il était sûr maintenant de ne pouvoir s'emparer du joyau éblouissant. De toutes ses forces pourchassant la fée, il lui cria : « Donne-moi ton joyau, sinon je te tue ! » Mais alors parut Varjuna, passant devant lui, son épée à la main. Râmâsura, en fureur, l'interpella : « Qui êtes-vous ? De quel droit osez-vous passer devant moi ? Connaissez-vous Râmâsura, le grand vainqueur des trois mondes ? » — Et Varjuna lui répondit : « Je suis Varjuna, le plus puissant des Dieux des trois mondes et je traverse le ciel sans jamais mettre un pied sur votre tête ! Quels sont les motifs de votre colère contre moi ? Connaissez-vous la force de mon pouvoir ? Le Râvana aux dix visages lui-même n'a pas osé me livrer bataille ! » A ces paroles la colère de Râmâsura ne connut plus de bornes ; il provoqua Varjuna, s'élança sur lui en faisant tourner sa hache. Le combat engagé fut si terrible que tout l'espace céleste résonna des coups portés. Enfin, après une longue mêlée, Râmâsura parvint à saisir Varjuna par les deux pieds et à l'écraser contre les pentes du Mont Meru que la violence du choc fit pencher. Varjuna expira et la nouvelle de sa mort parcourut les trois mondes. Plein d'orgueil, Râmâsura rentra chez lui pendant que la Maṇimekhalâ regagnait sa propre demeure où elle occupe toujours sa fonction de gardienne de la mer.

*
* *

La version siamoise dont M. René Nicolas, professeur à l'Université Chulalongkhorn à Bangkok, a donné un résumé (1), rapporte la scène en des termes presque identiques. Elle paraît pourtant donner à Maṇimekhalâ une puissance nouvelle : « Les reflets de son joyau produisent l'éclair. » On serait tenté de croire à une simple image littéraire, si on ne lisait dans une étude sur le Théâtre cambodgien (2), publiée par Adhémard Leclère, la remarque suivante : « Cette boule — le joyau — est l'emblème de la foudre que la dame des nuées — Maṇimekhalâ — déchaîne et qui, chaque fois, atteint le Yakṣa. » L'auteur a évidemment oublié la Néang Mekkala du *Moha-Chînok*, traduit quelques années plus tôt, en tous cas il n'a pas identifié les deux héroïnes, et il transforme la gardienne de l'Océan en une fée des orages, sans s'inquiéter autrement. Faut-il l'accuser d'une erreur grossière ? La vérité ne serait-elle pas dans une suprême métamorphose de Maṇimekhalâ que l'on peut expliquer ?

On voit que le lien avec le personnage des Jâtakas n'est plus qu'une identification de nom ; héroïne d'une autre légende, la déesse évolue au

(1) *Extrême-Asie*, revue indochinoise illustrée, Saïgon, janvier 1928. p. 301.
(2) Revue d'Ethnographie et de Sociologie, 1910, Adhémard LECLÈRE, *le Théâtre cambodgien.*

milieu d'éléments tout différents. La fantaisie imaginative du peuple a travesti les circonstances, mais la gracieuse évocation reste pour lui semblable à elle-même. Maṇimekhalâ n'est plus qu'un personnage de théâtre soumis aux exigences de son nouvel emploi, et peut-être faut-il chercher l'origine de sa dernière transformation dans ce mystérieux joyau qu'elle tient à la main. D'où vient ce joyau? Dans le *Mahâjanaka-Jâtaka*, la déesse ne porte rien. La Maṇimekhalâ du *Samkha-Jâtaka* (1) et du poème tamoul possède un bol d'or, un bol merveilleux, qui est l'un des instruments de sa charité, avec lequel elle alimente les malheureux affamés. Il a été question tout à l'heure d'une tradition orale; Maṇimekhalâ, à une époque reculée, a-t-elle été connue porteuse de ce bol? Est-elle entrée comme telle dans le ballet cambodgien qui, bientôt, a changé le *pâtra*, le bol à aumône traditionnel des religieux bouddhistes, récipient sphérique au sommet aplati et fermé par un couvercle, en « une boule de bois ornée de clinquant vert et bleu », d'un maniement plus facile et se prêtant à d'harmonieux jeux de scène? Maṇimekhalâ, sa boule brillante à la main devenue l'enjeu d'une lutte dramatique, se serait transmuée en « celle qui provoque l'éclair ?» Rien n'impose cette hypothèse. Ne s'agissait-il pas plutôt, primitivement, d'une de ces pierres précieuses magiques qui jouent, dans les contes indiens, comme dans les contes arabes, un rôle si important, talismans donnant à leur possesseur quelque pouvoir extraordinaire? «Jambupati, roi de l'Uccaraparicâla, était un des plus puissants souverains du Jambudvîpa. Il possédait plusieurs objets merveilleux, notamment deux pierres précieuses (*kêo manixôt*), au moyen desquelles il pouvait voler dans les airs (2). » La version cambodgienne, antérieure à la version siamoise, aurait donné à Maṇimekhalâ ce joyau, non comme le moyen de promenades aériennes que les dieux, naturellement, possèdent, mais comme l'instrument de pouvoirs non précisés, et d'autant plus merveilleux, véritable Baguette des fées orientales, devenu l' « accessoire » principal, et attrayant, du personnage lors de sa figuration dans le ballet. Le Siam, modifiant quelque peu la légende, — il est coutumier du fait, — aurait fait du « maṇi », simple talisman, le « feu du Ciel », et c'est sous cette définition que le joyau serait rentré au Cambodge, tandis que celle qui le porte devenait « la dame » des sombres nuées d'où jaillissent les éclairs. Il ne faut pas oublier que pendant la période la moins heureuse de l'histoire du royaume khmèr, les danses furent à peu près abandonnées; lorsque les Cambodgiens les reprirent, au XVIII[e] siècle, ce furent les interprétations siamoises de leurs anciennes pièces qu'ils adoptèrent.

Il semble que la logique invite à s'arrêter à cette dernière explication du joyau de Maṇimekhalâ ; la prédilection du peuple pour les pierreries

(1) Ce jâtaka est venu en Indochine avec la collection complète, et il est aventureux, dans l'état actuel de nos connaissances, d'en mesurer exactement la popularité.
(2) L. Finot, *Op. cit.*, p. 67, Légendes hagiographiques du Laos.

étincelantes, vraies ou fausses, achève de justifier sa présence dans la main de la déesse (1).

*
* *

Maṇimekhalâ protectrice des naufragés survit donc aux légendes en tant qu'héroïne d'un « divertissement » incrusté dans le drame avec lequel il n'a que de vagues liens. La popularité de cet épisode dansé, ou plutôt mimé, isolément, est, au Cambodge, fort grande, soit dit en preuve que l'épithète « brillante », dont nous qualifiions la carrière de Maṇimekhalâ en Indochine, n'était pas inutilement prétentieuse ; il est très fréquemment représenté. Que les jeux de la boule de verroterie simulent l'éclair qui luit, ou quelque puéril amusement de déesse oisive, les gestes de la danseuse ont une signification consacrée qui ne varie jamais. La scène, simple « parade chorégraphique » dont l'action ne dure pas un quart d'heure, réunit tout ce qui séduit l'imagination populaire, luttes de personnages célestes, poursuites aériennes, coups assénés par le sabre-bâton du dieu de la guerre et par le « dâmbâng » — la hache d'armes — du démon, finale angoissant et comique à la fois, tandis que ne cesse d'évoluer la nymphe malicieuse faisant sauter son joyau aux mille éclats. Le chœur des femmes chante le texte mimé par les actrices et la musique de l'orchestre rythme les mouvements scéniques. Costumes et parures sont propres à chaque rôle qui possède aussi sa couleur distinctive. La couleur de Maṇimekhalâ est l'azur (2), ce qui prouverait que le souvenir de son passé marin l'escorte encore ; elle est coiffée d'un diadème que domine la pointe dorée du mokot.

*
* *

Au Laos, le théâtre, la « pantomime rythmée », dérivé du théâtre cambodgien et siamois, ne tient pas dans la vie populaire le rôle de premier plan qu'il occupe dans les pays voisins. Les heureux habitants du Laos, insouciants et gais, n'ont pas pris grand soin de conserver la tradition transmise à ces pays dans des temps très anciens par l'Inde (3), et pendant les siècles respectés par les Cambodgiens et les Siamois. Fantôme du théâtre sacré dont il a conservé les gestes, le théâtre laotien, basé, lui aussi, sur la

(1) La version siamoise que nous possédons spécifie que le joyau est une émeraude. A la cour du Cambodge, lorsque la danseuse devient favorite du Roi, elle reçoit de celui-ci, entre autres parures, une émeraude, la plus précieuse des gemmes.

(2) Cf. *Descriptive catalogue of the Siamese Exhibition*, Turin, 1911, *List of characters in the Râmâyanas by* Mahâ VAJIRAVUDH, p. 92.

(3) Les *Lockon* khmères remonteraient à Jayavarman II (802-854), mais leurs initiatrices, les danseuses sacrées hindoues, durent sans doute arriver au Cambodge dans les premiers siècles de notre ère.

représentation de l'épopée, s'est laissé envahir par quantité d'épisodes profanes, d'intrigues où le romanesque amoureux a la plus plus grande part, et qui jouissent de toute la faveur du public. « La promenade à travers les airs de la déesse des mers Mekhala qui détient un joyau merveilleux », — ainsi figure-t-elle au programme des fêtes cambodgiennes — ne constitue pas un morceau de choix parmi les réjouissances artistiques des Laotiens.

La place que Maṇimekhalâ occupe dans la mythologie du Laos est définie par le *Khum Borum*, la chronique qui traite des origines légendaires du royaume de Lan Xang (1) et qui s'ouvre par la présentation des génies protecteurs du monde. Après avoir cité les quatre *thên*, les Lokapâlas, elle dit : « Ces quatre thên habitent le degré du ciel des Câtummahârâjika ; ils gouvernent le monde et surveillent les hommes et les animaux qui font le bien ou le mal. Quand on dit Phi Fa, Phi Thên, il s'agit en réalité du Praya In (2) et des quatre Tao Catulôk qui s'occupent de noter et de juger les hommes qui font le bien et le mal, qui pratiquent la vertu ou le péché. Il y a en outre une déesse appelée Naṇ Thoroni (= Dharaṇî, la Terre), qui surveille l'eau des libations et une autre déesse nommée Naṇ Mekhala qui demeure (dans le ciel) et surveille les praya, tao, khun, et tous les hommes qui font le bien ou le mal. Quand les gens disent « phi su'a mu'on », il s'agit en réalité de Naṇ Thoroni et de Naṇ Mekhala. Lorsque les hommes font du bien ou du mal, elles en rendent compte aux quatre Tao Catulòk. » De nos jours, lors de la prestation du « petit serment », cérémonie qui a lieu à l'occasion du nouvel an laotien, l'invocation qui précède l'expression des vœux adressés au Roi commence en ces termes : « Nous vous prions Théb Phra Kênthai, In-Phrom, Yomma-raxathirat, roi des enfers, Nang-Nat-noi-Mekhala, déesse du firmament, Nang Thoroni, déesse de la terre, et vous, les trente-deux satellites des enfers, et vous, divinités qui demeurez dans les cieux, etc., de vouloir bien descendre et vous réunir pour entendre cette prestation de serment. »

A côté de leur religion officielle, qui est le bouddhisme du Hînayâna, importé du Cambodge au XIVᵉ siècle (3), les Laotiens n'ont jamais cessé de rendre un culte aux Phis, Esprits qui personnifient les forces de la nature, auteurs de tous les déboires qui peuvent atteindre l'humanité, et dont il s'agit de gagner les bonnes grâces. Il n'est pas d'édit royal qui, aux époques de grande foi bouddhique à la Cour, ait pu avoir raison de ces pratiques superstitieuses convenant à l'esprit de ce peuple indifférent à toute pensée métaphysique et seulement préoccupé d'écarter ce qui peut troubler sa vie paisible.

C'est donc au Laos que Maṇimekhalâ a gardé avec le plus de constance son

---

(1) L. Finot, *Recherches sur la littérature laotienne*, B.E.F.E.O., 1917, p. 155.
(2) Indra.
(3) C'est avec les religieux qui apportèrent, à cette époque, le Tipiṭaka au Laos que, selon toutes vraisemblances, Maṇimekhalâ pénétra dans ce royaume où le *Mahājanaka-Jātaka* connaît la même popularité qu'au Cambodge.

caractère de divinité tutélaire, tel que l'avait conçu la piété hindoue ; sa qualité de Gardienne de la mer, devenue inutile, y semble oubliée. Nous ne savons pas qu'elle y soit l'objet d'un culte suivi ; il est très possible néanmoins qu'elle ait ses fidèles et qu'elle reçoive des offrandes en échange de sa bienveillance, ou pour prévenir ses sortilèges.

*
* *

Ainsi évolue, au contact des races étrangères, une héroïne des vieilles légendes de l'Inde. « Le bouddhisme naissant chercha la multitude et ne craignit pas de lui parler son langage. Il s'empara de ces contes, de ces fables que le savant méprisait ; il les anima des deux forces les plus puissantes que l'homme mette au service de l'idéal, l'art et la foi... » (1). Maṇimekhalâ, fée des Jâtakas, vouée à la distraction du peuple autant qu'à son édification, accomplit généreusement son destin.

CLAUDE PASCALIS.

(1) S. LÉVI, *les Jâtakas*, Annales du Musée Guimet, 1906, XIX.

SIMHAPURA

LA GRANDE CAPITALE CHAME (VIe-VIIIe S. A. D.)

(Site de Trà-Kiệu, Quảng-Nam, Annam)

L'École française d'Extrême-Orient (1), à l'Exposition Internationale Coloniale tenant en ce moment ses assises à Vincennes, présente dans la section qui lui est réservée quelques panneaux, plans, perspectives et schémas. Ceux-ci évoquent pour le visiteur l'emplacement, les résultats de fouilles et la reconstitution de l'aspect de Siṃhapura, la grande capitale chame du VIe au VIIIe siècle. Peut-être n'est-il pas sans intérêt d'exposer ici comment l'École française fut conduite à envisager, puis entreprendre sur ce site une campagne de fouilles qui dura seize mois, et aussi comment les résultats de ces fouilles permettent de concevoir une ville aussi importante que celle présentée sur l'essai de reconstitution exposé.

Des sculptures d'une haute tenue esthétique avaient été autrefois trouvées à Trà-kiệu. Elles furent transportées à Tourane par Ch. Lemire (2), un des premiers résidents de France du Quảng-Nam et déposées dans un jardin sur lequel devait être construit le Musée actuel. Ce Musée abrita par la suite les pièces provenant de différents points de l'ancien Champa. Camille Paris, au cours de ses explorations, reconnut aussi l'emplacement de Trà-kiệu (3), qu'il décrivit dans un style malheureusement plus littéraire que scientifiquement précis.

Si nous devons être reconnaissants à ces explorateurs de nous avoir signalé les ruines qu'ils avaient ainsi découvertes, qu'il soit permis de regretter, cependant, que des relevés méthodiques n'aient pu être faits avant que la moindre pierre ne soit déplacée. Les déprédations des Annamites depuis leur conquête du pays Cham créent déjà des difficultés considérables pour l'examen scientifique de ces emplacements, mais l'enlèvement des vestiges subsistants, sans ordre ni méthode, rend les investigations ultérieures tout à fait ardues en effaçant du sol l'indication du point où ces recherches devraient s'effectuer et en supprimant ainsi le contrôle que nous offre la statuaire.

---

(1) Abréviations : *BEFEO* = Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient *Inv.* = H. PARMENTIER, *Inventaire des Monuments chams de l'Annam.*

(2) Ch. LEMIRE, *Tour du Monde*. 1894.

(3) C. PARIS, *Bulletin de Géographie Historique*, t. XVII, 1902.

Ainsi, Paris et Lemire nous décrivent les marches encore visibles du temple voisin de la colline de Bửu-Châu, nous parlent de statues, de terrasses et d'escaliers sur cette même colline, mais lorsque M. Parmentier, la « Mission archéologique » étant devenue l'École française d'Extrême-Orient, entreprit son *Inventaire des Monuments chams de l'Annam* (1), il ne trouva à Trà-kiệu que quelques vestiges épars ou groupés dans la brousse légère autour d'un miếu annamite. Il ne put faire alors que leur nomenclature descriptive, en les associant aux pièces déjà transportées depuis plusieurs années au jardin des antiquités chames de Tourane ; d'ailleurs sans certitude absolue sur l'origine de ces dernières, faute de documents précis.

Or, le fait de rencontrer des sculptures chames en Annam est encore si fréquent qu'il ne suffit pas à caractériser l'importance d'un point archéologique. Qu'était-ce donc que Trà-kiệu ? et quelle situation ce site avait-il eue au cours de la belle période de la civilisation chame ?

Des traductions de textes anciens et particulièrement d'auteurs chinois devaient attirer bientôt l'attention sur ces emplacements.

En 1904, M. P. Pelliot publiait, dans une étude sur *Deux itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIIIe siècle*, un résumé du *Chouei king tchou* (2) où il est décrit deux villes chames, celle de Kiu-sou dans le Nord, et, au Sud, la capitale même du Lin-yi. Sans conclure nettement sur l'emplacement exact de cette dernière, M. Pelliot était amené, par son étude, à en supposer la situation au Quảng-nam. La tradition annamite corroborait cette hypothèse en appelant les bouches du Sông Thủ bồn le « port des Chams » par excellence ; mais M. Pelliot ne faisait que poser le problème en traitant incidemment de la question de la géographie du Lin-yi.

Cette importante question ne fut reprise que par M. Aurousseau en 1914. Conduit, dans une étude critique sur un ouvrage de M. Georges Maspero (3), à dépasser la documentation déjà considérable que celui-ci avait mise en œuvre, M. Aurousseau arriva à des conclusions qui, par des moyens différents de ceux de M. Maspero, confirmaient d'une façon décisive les claires hypothèses de M. Pelliot (4). Ainsi la capitale du Lin-yi est décrite avec précision dans le *Chouei king tchou*, objet de l'étude et des traductions nouvelles faites par M. Aurousseau. Nous reprendrons plus loin les termes eux-mêmes de cette description en les comparant point par point au site de l'ancienne ville telle que les recherches l'ont révélée. Nous verrons jusqu'à quel point l'identification peut être poussée. M. Parmentier également, dans son *Inventaire des Monuments chams de l'Annam* décrivant Trà-kiệu et les vestiges qui provenaient de ce village, admettait la possibilité d'y reconnaître la grande capitale du VIe siècle (5), en se rap-

(1) *Publications de l'École française d'Extrême Orient*, t. XI.
(2) *BEFEO*, t. IV, p. 191.
(3) G. Maspero, *le Royaume de Champa*, Leide, E. J. Brill, 1914.
(4) *BEFEO*, t. XIV, Biblio., p. 8, sqq.
(5) *Inv.*, t. II, p. 375, note 6.

portant pour cela à l'étude de M. Pelliot déjà citée. Les pièces qui y avaient été rencontrées comptent d'ailleurs parmi les meilleures que le temps nous ait épargnées, supérieures même généralement comme qualité et comme art à celles de Mỹ-sơn (1).

Leur facture est remarquable. Elle dénote de grandes qualités d'observation et d'exécution et elles situent à Trà-kiệu l'apogée de la civilisation chame, apogée qui correspond d'ailleurs aux plus anciennes constructions en matériaux solides que nous connaissions. Notons cependant en passant le déclin rapide d'un tel art qui répète les formes sans renouveler les sources d'inspiration. S'il nous offre à Trà-kiệu de remarquables qualités d'observation et de facture, c'est pour s'abâtardir par la suite en exécutions aussi décadentes que grotesques.

Le souvenir de Siṃhapura ne subsistait donc plus à Trà-kiệu que par les relations des voyageurs qui y étaient passés et l'emplacement des vestiges qui en avaient été emportés. Une campagne de fouilles, de recherches, et, au besoin, de dégagements, s'imposait sur le site de l'emplacement de la capitale chame.

Ces travaux furent entrepris en juin 1927 par les soins de l'École Française d'Extrême-Orient.

Le site de Trà-kiệu se présente ainsi : la route locale qui conduit à Thủ Bồn et Mỹ-sơn quitte la route coloniale à quelque distance au Sud du bac de Chợ củi. Elle se dirige vers l'Ouest en longeant le Sòng Ba rén, défluent, et probablement, ancien lit du Sông Thủ Bồn, bras principal actuel, à une distance qui varie suivant l'amplitude des méandres de celui-ci. Ayant traversé ce défluent au moyen d'un bac à Mã-châu (2), on arrive au groupe des villages de Trà-kiệu.

Au sortir d'un de ces bosquets de bambous et de bananiers qui caractérisent si bien, en les dissimulant, les villages de la campagne annamite, on débouche dans une sorte de plaine sablonneuse et alluvienne. En face, la colline de Bửu-Châu, coiffée de la tache blanche d'une chapelle catholique, émerge des touffes de verdure. A droite, les méandres du sông apparaissent entre les bambous. A gauche, un groupe de cinq maisons cultuelles, đình, bonzerie et pagodes.

La dernière de ces constructions, qui se détache devant la colline de Bửu-châu, se trouve adossée à un léger mamelon surmonté d'un miêu. C'est de la surface de ce mamelon que proviennent les plus belles pièces du Musée de Tourane. Au fond, la vallée, encadrée des premiers contreforts montagneux, remonte doucement vers le sommet caractéristique du « Rãng Mèo » (la dent du chat), qui domine et signale au loin le cirque de Mỹ-són, la cité religieuse assoupie à son pied (planche XXVII *a*).

Trà-kiệu forme une agglomération assez considérable subdivisée en

(1) H. Parmentier, *les Sculptures chames du Musée de Tourane. Ars Asiatica*, p. 19.
(2) Ces deux bacs ont été remplacés par des ponts en 1929.

cinq villages portant chacun, avec le nom de Trà-kiệu, le qualificatif fixant sa position cardinale. Ce groupement se situe entre Mã-châu à l'Est, à proximité du poste du Tri huyện, et une enclave du village de Chiêm-sơn où existe encore une tour chame fort ruinée et envahie par la végétation (1). Dépendant du même village, le long du Sông Thủ-bồn, sur un rocher immergé aux hautes eaux se trouve l'inscription rupestre de Hón Cúc. C'est une invocation à Çiva sous le nom de Bhadreçvarasvāmin (2). Les cartes publiées par le Service Géographique de l'Indochine portent le tracé de deux levées rectilignes au Sud et à l'Est du village de Trà-kiệu-thượng (Trà-kiệu « du centre »). Ces levées furent reconnues comme étant l'emplacement de deux murailles de la citadelle chame. Elles sont à peu près à angle droit, la plus considérable au Sud nettement orientée de l'Est à l'Ouest, la seconde à l'Est de la première et se dirigeant légèrement vers le Nord-Ouest (planche XXIX).

Au Nord, le Sông Thủ-bồn qui, chaque année, arrache les berges, modifiant ainsi le tracé de son cours, charrie vers Faifo, l'antique port chinois se signalant au loin par les fumées de ses fours à chaux de coquillages, le sable des plaines qu'il traverse. Il débouche en face des fameuses Culao Cham où depuis des millénaires se récoltent les nids de salanganes.

Enfin, si on achève le tour d'horizon, contre l'éperon des collines de Nùi-úc-dạp et séparées de celles-ci par un ruisseau coulant encore en partie dans l'ancienne douve de la muraille de l'Ouest, se dressent les deux tours de l'église de la mission. Celles-ci sont largement assises sur cette muraille et édifiées avec les matériaux précieux et économiques des monuments détruits des siècles passés. Cette église fut construite par le Père de Brière. En 1885, elle eut à subir le siège des troupes mandarinales qui s'étaient installées sur les contre-forts de Nũi-uc-dap. Les catholiques ayant eu le dessus, la chapelle commémorative fut construite sur la colline de Bửu-châu en remplacement d'un temple annamite. Ce temple avait été lui-même édifié en 1607 par un membre de la famille des Mạc, Mạc-kinh-Hoanh. Le tombeau de ce dernier situé sur le mamelon à l'Est dut être déplacé par la suite avec celui de trois autres parents des usurpateurs (3).

La campagne de recherches a débuté en juin 1927 par la reconnaissance des emplacements encore visibles, pour l'œil averti de l'archéologue, au milieu des villages qui les occupent complètement et au travers des modifications que les inondations périodiques, jointes à l'action humaine, ont fait subir à l'aspect du terrain. Les deux autres murailles furent rapidement reconnues. Ces murailles ne se présentent plus d'ailleurs que sous la forme de levées de terre rectilignes constituant une longue plate-forme

(1) *Inv.*, t. I, p. 288.
(2) *Inv.*, t. I, p. 308. Cf. également : L. Finot, *Deux nouvelles inscriptions de Bhadravarman Ier*, *BEFEO*, t. II, p. 186.
(3) *BEFEO*, XXVII, p. 479.



a



b



c



∂

a. Site de Trá-kiêu ; ensemble de la citadelle. — *b*. Murs de terrasses sculptées du « point principal ».
c. et *∂*. Deux aspects du point P au cours des fouilles. *(Clichés de l'EFEO)*



a



b



c



d

a. La tour I. — *b*. Tête bouddhique provenant du point R.
c. Angle S.-E. du soubassement de la terrasse principale. — *d*. Le point principal au cours des fouilles.

surélevée de trois ou quatre mètres au-dessus du terrain environnant. Les sondages, allant parfois jusqu'à de véritables fouilles, qui y furent pratiqués révélèrent toujours l'existence de briques, sans toutefois donner jamais un mur normalement constitué et appareillé.

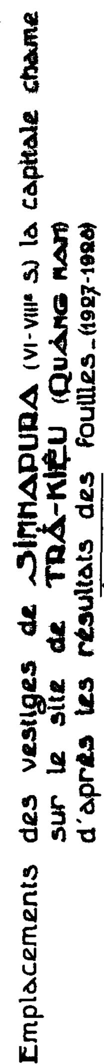
L'intérieur du vaste quadrilatère ainsi délimité est dans sa plus grande partie occupé par des rizières. Les villages actuels sont établis sur la muraille du Nord qui contourne la colline de Bửu-châu, inévitablement appelée à jouer un rôle dans cette organisation urbaine. Cependant ce n'est pas sur cette éminence que les fouilles donnèrent les résultats les plus intéressants, c'est à l'extrémité Est de cette même muraille, à quelques centaines de mètres en avant de la colline. Là se trouvait, en effet, sur un mamelon dont la cote maxima n'excède guère 12 mètres, un miếu (1) destiné d'après la tradition locale à satisfaire par des offrandes périodiques les esprits des Chams qui avaient occupé autrefois le pays. Aux abords immédiats de ce templion gisaient encore quelques pièces de sculpture chame, apsaras en prière, anciennes « pièces d'accent », fragments de garuda, briques, etc. C'est de ce point que M. Parmentier avait fait enlever également un certain nombre de sculptures pour le Musée de Tourane. La mise au jour du contenu de ce mamelon fut le point capital des travaux de fouilles de Trà-kiệu. Il recouvrait complètement, et depuis longtemps sans doute, car des tombes anciennes y étaient installées, le vaste soubassement d'une terrasse ayant supporté un certain nombre de monuments. Celui du centre, d'après ce qu'on peut en déduire par les dimensions des fondations, peut être considéré comme le plus important dont le Champa nous ait laissé les traces. Cette terrasse était autrefois décorée sur son pourtour d'une frise moulurée, sculptée dans la brique et ornée de petits animaux, lions, éléphants, gajasimhas, gazelles, placés de profil et en tête-bêche. Le revêtement de ce soubassement décoré a été rencontré presque intact sur la moitié de la face Sud, sur une partie de la face Sud-Est et sur quelques mètres à l'Ouest de la face Nord. Les fondations de la terrasse qu'il « coffrait » en quelque sorte, étaient faites de couches alternées de béton de terre rouge et de lits de gravillon. Cette méthode de blocage, dans les points divers où on l'a rencontrée au Champa, caractérise toujours des travaux de la grande époque. Cette terre rouge n'est d'ailleurs pas de la terre arable au sens des agronomes, c'est-à-dire, au point de vue géologique, de la terre rouge provenant de l'altération de basalte, mais plutôt de la terre formée par l'altération de grès, de rhyolite et de granite, d'une façon générale de roche contenant du quartz. Le grès dans lequel sont sculptés les statues ou décors chams de cette région provient des collines immédiatement à l'Ouest, premiers contreforts de la haute chaîne de montagnes qui limite, tout au long de la côte d'Annam, la longue et étroite bande de terre habitée et cultivée.

(1) Le Miếu est un autel que l'on rencontre très fréquemment en Annam. Il est généralement élevé pour apaiser les génies du lieu. Il est, le plus souvent, abrité par une petite construction fermée sur trois faces, surmontée d'un toit orné des motifs caractéristiques habituels

L'enlèvement des terres qui recouvraient cette terrasse donna quelques renseignements sur la nature des remblais qui avaient suivi la destruction des monuments. Sous une couche de o m. 5o à o m. 6o de terre végétale, se trouvaient des gravois et des briques chames déjà réemployées, accompagnés de pans de terre recouverts d'un enduit de chaux. Des habitations s'étaient donc élevées en ce point. D'autre part un certain nombre de sapèques, datant pour la plupart des XIe et XIIe siècles, un fragment de vase en bronze et quelques parcelles d'or y furent trouvés. Mais ce qui constitua l'intérêt capital de ces fouilles, ce fut le dégagement de pièces sculptées, pour la plupart mutilées mais dont le nombre s'éleva en seize mois à près de quatre cents, pour ne compter que celles présentant un intérêt suffisant pour les faire figurer dans un Musée. Parmi celles-ci, certaines sont d'ailleurs très belles. Jointes aux pièces déjà exposées au Musée de Tourane ou au Musée des Études indochinoises à Saïgon, elles fixent indiscutablement à Trà-kiệu le plus beau moment de l'art cham. Il est impossible, dans le cadre restreint d'une étude comme celle-ci, d'entreprendre une nomenclature ou une description de ces sculptures. Les reproductions qui accompagnent ces pages (1) suffiront à donner une idée de la haute valeur de la statuaire ou du décor sculpté de la grande capitale chame.

Dans l'ensemble, les traces de huit temples et d'un édifice qui, s'élevant devant le perron, était sans aucun doute un gopura, furent dégagées sur cette terrasse. On sait que les Chams avaient pour coutume, dans les fondations de leurs monuments, d'enterrer quelques parcelles d'or et parfois des objets à l'image de tortues, crocodiles, tridents, rosaces de même métal. Ces objets étaient pieusement déposés, sans doute au cours d'une grande cérémonie propitiatoire au début des travaux de construction. Plusieurs monuments nous ont ainsi déjà livré leurs « trésors (2) ». Mais l'existence de ces dépôts a toujours été connue des Annamites, qui en estimaient d'ailleurs exagérément la valeur. Aussi il n'y a pas lieu de s'étonner lorsque le centre de la tour a déjà été pillé. C'est ce qui s'était passé à Trà-kiệu. Mais les vandales n'avaient pas découvert, ayant fouillé uniquement le centre des fondations, que les constructeurs, indépendamment sans doute d'un dépôt central, avaient pratiqué sur les faces de la sorte de large cuve en maçonnerie de briques qui constituait le centre des fondations de la tour, douze cavités qui ont été retrouvées intactes. Notons que les pillards auraient été déçus. Mais ils auraient privé les études chames de la connaissance d'une pratique absolument inédite. Les cavités contenaient chacune, dans un bain de sable fin, un galet de forme ovoïde à peu près parfaite, quelques éclats de quartz et quelques parcelles d'or carrées d'un centimètre de côté découpées dans une feuille mince. La

(1) Outre plusieurs dessins et reconstitutions de l'auteur que nous n'avons malheureusement pas la place de reproduire (*N. de la Réd.*).
(2) *BEFEO*, t. VI, p. 292, sqq. et t. XXVI, p. 361.





Le site de Trà-kiêu. *Plan relevé par l'auteur.*



Plan des monuments principaux *(relevé par l'auteur)*.

fouille, poussée jusqu'au terrain vierge à huit mètres de profondeur, n'a fait que reconnaître les solides fondations d'une aussi importante construction. La maçonnerie proprement dite descendait jusqu'à trois mètres vingt au-dessous du sol de la tour et reposait sur des couches horizontales de béton de terre à briques et de gros gravillon, truffées d'énormes blocs de grès (1).

Une autre tour, dont les fondations ont été déchaussées au Nord de la terrasse et à quelques mètres seulement de celle-ci, était beaucoup moins bien assise sur ses fondations (2). Celles-ci présentaient la particularité suivante : la tour semblait avoir été reconstruite sur les ruines d'un ancien édifice et, dans la hâte où cette réédification avait dû se faire, le maître d'œuvre n'avait pas pris la précaution élémentaire de faire disparaître les pans de maçonnerie écroulés de l'ancienne construction. Il en résultait que la base nouvelle, assez mince d'ailleurs, avait été simplement posée sur des lits de briques déjà obliques. La chute de la seconde tour avait dû être de ce fait assez rapide. Le blocage de béton qui en donne actuellement la forme générale et les dimensions approximatives est d'ailleurs légèrement déclive. Les rares pièces sculptées rencontrées en ce point semblent indiquer un art moins fin que celui de la terrasse principale. Le dépôt sacré avait également reçu la visite des chercheurs de trésors.

Passant rapidement en revue les différents points où les fouilles ont donné des résultats, on peut énumérer les vestiges suivants : immédiatement devant la terrasse (J), des blocages de fondations, trop informes malheureusement pour qu'une destination puisse être proposée. Il en est de même immédiatement au Sud. Plus à l'Est et légèrement au Sud (P), les quatre pans d'un petit monument ont été mis au jour ; ils sont placés sur une sorte de « quai » épaulé de petits contreforts de maçonnerie de fortes briques. Nous nous trouvons là à 3 m. 60 seulement au-dessus du niveau de la mer, et si toutefois nous ne sommes pas en présence de constructions plus anciennes, nous pouvons y voir l'extrémité Est de terrasses successives ou déclives. Comme, d'autre part, les sondages pratiqués encore plus à l'Est de ce point ont affirmé un terrain alluvionnaire de formation récente et paraissant être l'ancien lit du « Sòng » (ce qui correspondrait aux descriptions sur lesquelles nous comptons revenir plus loin), l'expression de « quai » se trouverait pleinement justifiée.

Notons en passant qu'il est fort regrettable que les fouilles aient été limitées par l'impossibilité de déplacer plusieurs maisons d'habitations installées sur ce terrain et, ce qui eût été plus difficile encore, la maison commune du groupe des villages de Trà-kiệu (3). Cet inconvénient grave

(1) Cette terrasse et ses monuments sont désignés sous les lettres A, B, C, D, E F, G et H sur le plan, les coupes et le schéma perspectif (planches XXIX-XXXI).

(2) *Id.* en I.

(3) Les fouilles ont même été complètement suspendues pendant plusieurs mois sur la partie Sud de la terrasse à la suite d'une réclamation des mandarins provinciaux, sous le prétexte qu'elles avaient « coupé la veine du Dragon ». Il a fallu toute la bienveillante compré-

entrava également la fouille faite au Sud de la terrasse principale. Là, un demi-plan de salle rectangulaire (L) fut mis au jour, entouré d'un mur double. Sur une de ses faces, un épi d'une dizaine de mètres se retourne au Sud vers d'autres traces de constructions dont le plan exact ne put être suivi. Tout en ignorant en ce lieu l'existence de monuments antérieurs, la tradition locale y maintenait la légende de l'emplacement du Palais des Rois chams. Fiction ou réalité, cette hypothèse, par sa vraisemblance, mérite d'être retenue.

D'autres points encore fournissent des traces intéressantes. L'un, les fondations d'un petit édifice où fut trouvée une exquise tête de Lokeçvara, seul vestige bouddhique rencontré au cours des fouilles (en R) (1) ; l'autre, des vestiges nombreux de poteries non usagées (Q) ; un troisième, des murs exactement orientés; un autre encore, des éclats de grès et des morceaux de pierre à peine épannelés, etc. Dans la région comprise entre le Sud de la terrasse principale et de la colline Bửu-châu, tous les points attaqués par la pioche et la pelle donnaient au bout de peu de temps des traces évidentes d'une occupation sérieuse : des murs invariablement dirigés dans la direction des points cardinaux (2). L'aire de la ville put être ainsi nettement délimitée. Elle est hachurée sur le plan d'ensemble (pl. XXIX).

Dans l'intérieur de la citadelle, quelques émergences au milieu des rizières ont fourni également des traces de constructions, moins nettes cependant.

*
* *

Cet exposé, trop rapide pour rendre compte de l'ensemble des travaux de fouilles pratiqués à Trà-kiệu, mais déjà trop long pour la place qui nous est ici consentie, était toutefois nécessaire pour arriver aux conclusions qui le motivent. Nous ne voudrions pas cependant passer sous silence l'unique inscription qui a été trouvée au cours des fouilles sur l'emplacement de la capitale chame. Par bonheur, dans sa concision, elle contenait non seulement les points de recoupement nécessaires, mais encore une allusion au *Rāmāyana* qui la rendent particulièrement importante (3). Elle est due au roi Prakāçadharma, ce qui la situe dans le temps à la seconde moitié du VIIe siècle (4). Ce roi nous est déjà familier par une inscription mutilée de Mỹ-sơn sur laquelle il se glorifie de sa filiation avec Citrasena, le fondateur du royaume du Cambodge, et par une première inscription déjà trouvée à Trà-kiệu (5). Pour l'archéologue, ces documents épigraphiques fixent

hension du Co-mât, conseil des Ministres, appuyée de l'influence personnelle du résident supérieur M. Jabouille, pour obtenir l'autorisation de la reprise des travaux, non sans cérémonies propitiatoires et... indemnités sonnantes.

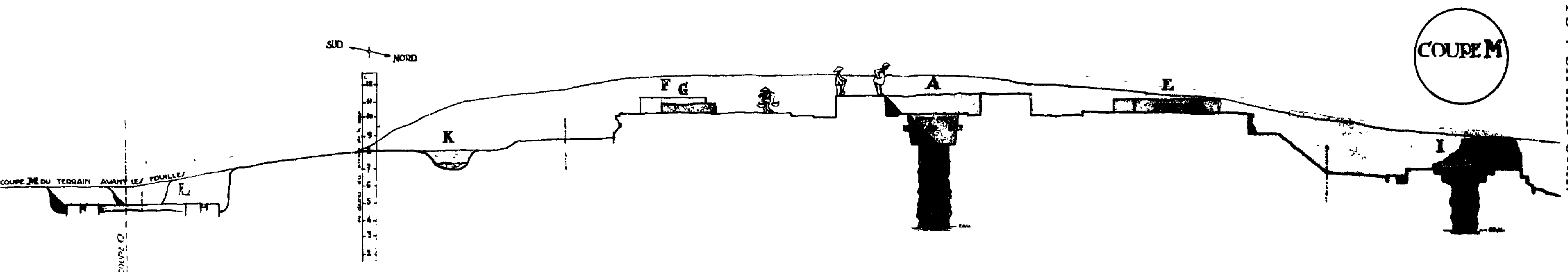
(1) *BEFEO*, t. XXVIII, pl. XL, B.

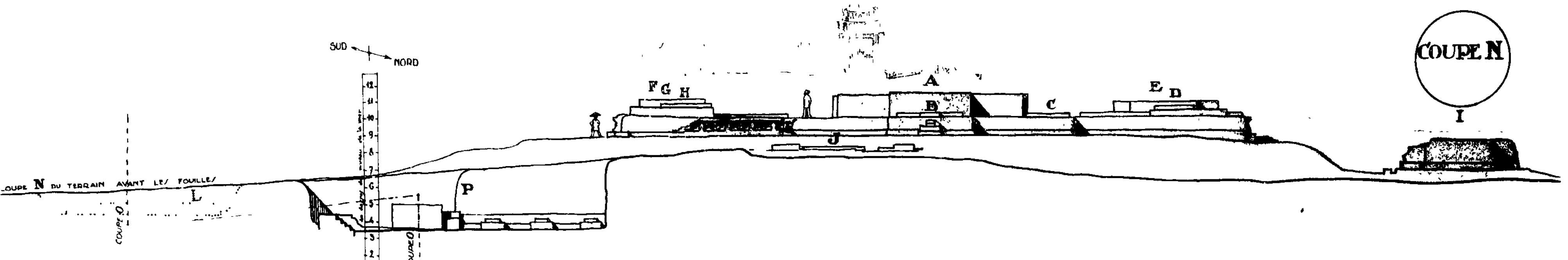
(2) Avec un léger décalage cependant sur l'orientation exacte. Tous les alignements de constructions faisaient un angle constant de 200 millièmes env. vers le Nord en considérant la direction Ouest-Est rituelle pour les Chams.

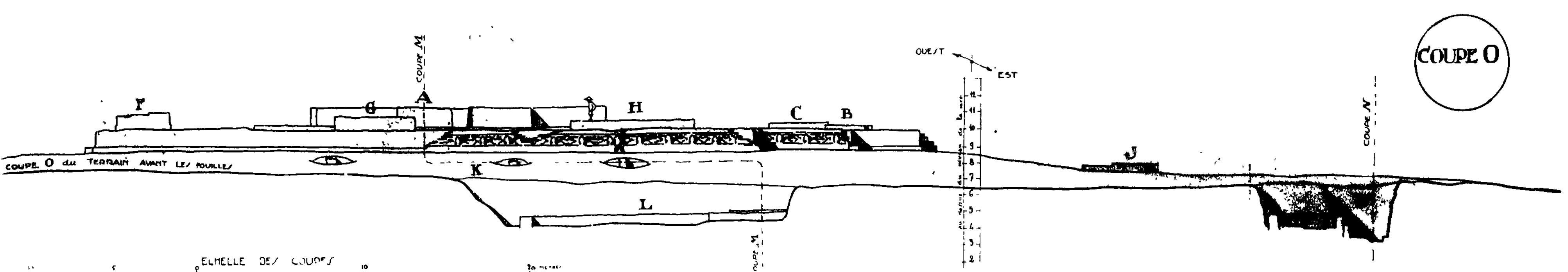
(3) P. Mus, *Études indiennes et indochinoises. BEFEO*, XXVIII, p. 147.

(4) L. Finot, *Notes d'épigraphie indochinoise. BEFEO*, IV, p. 910 sq.

(5) E. Huber, *Études indochinoises. BEFEO*, XI, p. 262.







Coupe des fouilles (voir le plan de la planche XXX). *(Dessin de l'auteur).*

la date exacte de certaines formes esthétiques et permettent sans trop de chances d'erreurs une évocation des monuments dont on ne rencontre hélas ! plus que quelques sculptures éparses et la forme générale des fondations.

L'aspect général de la grande ville chame ainsi esquissé d'après les résultats donnés par les fouilles, peut-être peut-on le confronter avec la description du *Chouei king tchou* dont nous avons parlé au début de ces pages (1). Nous verrons comment l'étroite concordance que nous pourrons constater point par point nous permettra de justifier l'essai de reconstitution de l'aspect de Siṃhapura qui a pu être établi, en épaulant au texte précité les données tangibles résultant des travaux sur le terrain.

Qu'il nous soit permis pour cela de reprendre en partie les conclusions de la chronique relative au journal de fouilles (2). (Les fragments de texte empruntés à la traduction du *Chouei king tchou* sont donnés en italique.)

L'enceinte a huit li et cent pas de tour. Elle est formée d'une assise de briques... surmontée d'un mur de briques.

Les murailles de la citadelle chame ont une longueur totale de près de 4 km. Les mesures anciennes étaient soumises à des interprétations différentes suivant le pays et l'époque, rien n'était plus variable que le *li*, mais, sans s'éloigner de la vraisemblance, on peut admettre que huit *li* et cent pas correspondaient à une distance de 4 à 5 km.

La porte de l'Est est la principale et donne sur les rives des deux îlots de la rivière Houai. Les sondages et les fouilles pratiquées au Nord de la muraille du Nord, et à l'Est de son extrémité Est, ont toujours déterminé l'origine alluvionnaire des terrains.

Ici une parenthèse s'impose. Une objection qui paraît justifiée à première vue est celle de la situation de la ville chame en bordure de la muraille, et la position de ses monuments sur la muraille elle-même dans une situation assez précaire en cas d'invasion. Or, si toutes les descriptions complètes du Champa (3) nous indiquent qu'il y avait des fortifications importantes, d'autre part, contradictoirement, l'Histoire des Song dit formellement que les Chams *n'ont pas de villes murées* (4). Quelle conclusion tirer de ces deux points de vue opposés ? La rivière, défluent du sông Thu bồn, le sông Ba rén actuel, qui était vraisemblablement le lit principal au VIIe siècle, passait au pied de la muraille du Nord. Ce qui fait que notre narrateur a pu dire : *la porte du Nord est sur la rive de la Houai ;* (*mais*) *la route est coupée et on ne passe pas*, et ajouter que la rivière *tourne*, *s'infléchit et par une courbe pénètre* (*dans la ville*). Examinons la carte d'ensemble et supposons un moment que, voyageur étranger, nous arri-

(1) *BEFEO*, XIV, n° 9, p. 34.
(2) *BEFEO*, XXVIII, p. 590 sq.
(3) P. Pelliot, *Deux itinéraires de Chine en Inde. BEFEO*, IV, p. 191.
(4) *Id.*, p. 201.

vions à la grande ville chame par sampan, ayant laissé notre jonque de mer au « grand port des Chams », nom que porte encore sur les cartes annamites la rivière de Quangnam dont l'estuaire est face au groupe des Culao (îles) Cham. Nous débarquerions dans la capitale chame directement, sans avoir aperçu le moindre rempart ou la moindre fortification. Ce n'est qu'un séjour plus long et une visite plus approfondie de la ville et de ses environs qui nous permettraient de la décrire ainsi qu'il est fait dans le *Chouei king tchou*. On comprend donc que les annalistes des Song aient pu supposer et décrire la ville chame non murée, et c'est une vue très exacte de la situation de la ville, groupée sur la muraille du Nord, vers sa porte fluviale et maritime naturelle.

Signalons en passant l'inscription de Hon Cuc (1), dont la ressemblance est frappante avec une *stèle ancienne en écriture barbare qui célèbre les vertus d'un roi précédent...* « qui se trouve *au détour d'un chemin...* », et continuons la description topographique du site :

La porte de l'Ouest donne sur un double fossé qui tourne au Nord et arrive à une colline... Le côté Ouest de la citadelle de Trà-kiệu est, en effet, encore bordé actuellement par un ruisseau au cours variable et sinueux qui alimente les anciennes douves.

La colline contre laquelle il se glisse se nomme actuellement « Nưt Uc Dap »... *c'est bien à l'Ouest de cette colline que tourne* (*la rivière*) *Houai*. Le ruisseau de Trà-kiệu se joint au Sông Ba rén à l'angle de murailles de l'Ouest et du Nord.

Enfin, toujours au sujet de la rivière, il est dit plus loin que... *en suivant le sens du courant de la rivière Houai on fait face au soleil.* Ce qui s'accorde bien avec le sens Ouest-Est de la rivière, de la citadelle Trà-kiệu à la mer. L'éloignement de la mer devait être moins considérable qu'il ne l'est actuellement, les alluvions augmentant chaque année le débouché de ce petit delta qui est commandé par le port de Faifo.

Ceci pour l'aspect général de la ville et sa situation dans le pays. Si nous examinons ce qui se rapporte à l'intérieur, les concordances sont également frappantes.

A l'intérieur de l'enceinte (*principale*) *il y a une petite enceinte de 320 pou de tour;* le *pou* étant une mesure qui correspondait approximativement au pas, sa longueur était naturellement variable. Si nous admettons cette dimension comme étant de 0 m. 50, nous avons exactement la longueur développée par la terrasse du point principal, soit 160 mètres (2). Cette correspondance apparaît d'autant plus probante qu'il est noté plus loin que... *il y a huit lieux de culte d'importances diverses...*, ce qui est le nombre de monuments que les blocages en mauvais état ont cependant permis d'identifier sur cette terrasse principale ; y compris les fondations

(1) *Inv.*, t. I, p. 308 et L. Finot, *Deux nouvelles inscriptions de Bhadravarman Ier*. *BEFEO*, t. II, p. 186.

(2) [Ceci ne va pas, le *pou* était un pas double. — P. P.]



a



b

a. Sculptures diverses déposées au musée provisoire

b. Quelques-unes des pièces sculptées mises au jour dans le dégagement du sud de la terrasse principale.

(Clichés de l'EFEO)

de la grande tour. Il est ajouté qu'il y avait aussi *des salles de réunion, des palais en briques dont les murs n'ont pas d'ouverture au Sud.* Cette dernière réflexion est bien celle d'un narrateur chinois, conduit comme tout voyageur à noter ce qui se différencie de ce à quoi il est accoutumé. Il s'agirait là vraisemblablement des vestiges rencontrés au Sud du point principal et que la tradition locale considère comme « palais royal ».

Il dit enfin qu'*à l'intérieur de la ville il y a des collines caillouteuses.* Ce qui peut s'appliquer sans aucun doute à la colline de Bửu-châu. Enfin la vue des édifices, qui ne sont pas les premiers que notre voyageur décrit, lui fait remarquer très justement que *les terrasses à étages et les belvédères superposés ont un aspect pareil à celui des monuments bouddhiques...*

Il est aisé de constater, après avoir établi ce parallèle entre la topographie générale du site et ce qui y a été trouvé d'une part, et la description de la capitale d'autre part, un ensemble de probabilités qui conduit à la quasi-certitude. Aucune objection sérieuse ne vient gêner les concordances et tous les détails semblent convaincants.

Il reste possible cependant qu'au cours de la seconde installation de la capitale dans la région sous le nom d'Indrapura, par le roi Indravarman II, celle-ci ait pu être située à Đồng-dương. Là, en effet, un groupe de monuments, sur un plan d'ensemble unique au Champa, est depuis longtemps dégagé (1), mais aucune enceinte de la fortification n'a été reconnue dans la région. L'histoire de Đồng-dương, qui se situe à une quinzaine de kilomètres au Sud de Trà-kiệu, est relatée sur les stèles et inscriptions qui y furent trouvées (2).

Enfin, pour terminer, jetons un coup d'œil sur l'essai de reconstitution exposé à Vincennes. La perspective est vue d'un point situé à 700 mètres de la tour principale et à 90 mètres de haut. Un vol et des photographies aériennes ont permis, en août 1930, de situer exactement sur le terrain le cadre de l'ancienne capitale. Au premier plan, la bouche de la rivière Houai, qui *tourne, s'infléchit et par une courbe pénètre dans la ville* est couverte de jonques de marchands chinois, japonais et par les sampans chams tel que l'aspect nous en a été conservé (3). Les terrasses, devant les monuments sont bordées à l'Est par une sorte de quai limité lui-même à ses extrémités par de petits pavillons (en P. sur le schéma perspectif dont le point de vue est le même que celui pris pour la reconstitution). Ces terrasses remontent vers le groupe principal dont les escaliers d'accès, encadrés d'échiffres trouvées brisées *in situ,* aboutissent à un gopuram d'entrée (en B). La qualité des fondations, les caractéristiques esthétiques et de facture des sculptures nous autorisent à admettre, pour la tour principale, de grandes analogies avec la tour A de Mỹ-sơn, due

(1) *Inv.*, t. I, p. 439.
(2) L. Finot, *Notes d'épigraphie. BEFEO,* IV, p. 83 sqq.
(3) *Inv.*, t. II, p. 374.

vraisemblablement à Śambhuvarman (début du vi[e] siècle), mais alors que celle-ci n'a que 10 mètres à la base pour 30 mètres de hauteur, la tour principale de Trà-kiệu occupe un empattement d'une quinzaine de mètres de large au strict minimum qui justifie la taille élevée donnée à sa perspective. Les autres monuments de la terrasse où il y avait ***huit lieux de culte***, moins importants d'après leurs fondations, ont été traités dans l'esprit des constructions attribuées à Prakāçadharma, à qui sont dues les inscriptions de Trà-kiệu, et à Vikrāntavarman à Mỹ-sơn (567-635 A. D.) (1).

Si le motif courant sculpté dans la brique qui limite la terrasse a pu être exactement reproduit grâce à ce qui en a été retrouvé, il n'en est pas de même pour le petit édifice qui était situé à l'Est. Les traces en étaient trop informes pour permettre une hypothèse défendable et il a été laissé dans l'état d'un début de construction ou de la fin d'un arasement qui en marque seul la place (J). Par contre le « Palais Royal » (L) a pu être indiqué avec vraisemblance au milieu des jardins environnants et contre la ville proprement dite qui s'étend au Sud et à l'Ouest, à l'abri des monuments religieux et de la demeure du roi. Plus à gauche sur la perspective, le seul emplacement bouddhique reconnu (R) élève timidement le temple d'une religion naissante à cette époque au sein du peuple cham.

Les pentes abruptes et caillouteuses des faces Est et Sud de la colline de Bửu-châu n'ont pas permis de subsister aux vestiges de ce qui y avait sans doute existé. Peut-être des terrasses étagées s'accrochaient-elles à ses flancs, un point de fouilles (V) tendrait à le faire supposer. Néanmoins, il serait téméraire d'en faire état sur un essai qui ne doit pas faire de concessions aux tentations de séduisantes hypothèses. En fait, les traces de constructions et les sculptures d'une très grande échelle retrouvées permettent d'élever une petite tour à son sommet (Y), là où une chapelle dédiée à la Vierge chrétienne devait succéder à une pagode annamite au cours des siècles suivants. Plus loin, la muraille du Sud, jalonnée par les abris de guetteurs, sépare les rizières fertiles et déjà savamment irriguées. La tour de Chiôm-sơn, seul vestige encore debout témoin d'un prestigieux passé, est visible en amont du ruisseau qui alimentait les douves de l'Ouest. Enfin, en remontant au long de la vallée, après les cols escarpés d'une piste difficile, sous le sommet de Râng Mèo au profil caractéristique, dort, dans la paix des siècles le cirque de Mỹ-sơn qui devait nous laisser, grâce à l'isolement de son site et malgré les intempéries, sur quelques inscriptions échappées au marteau des vandales, les bribes de l'histoire du Grand Royaume de Champa.

Telle est, brodée sur le canevas serré des traductions, des recherches multiples, des fouilles longues et minutieuses, l'évocation de l'aspect de Siṃhapura, la capitale.

Jean Yves Claeys.

(1) L. Finot et H. Parmentier, *le Cirque de Mỹ-so'n. BEFEO*, t. IV, p. 910.

LA LOI DE FRONTALITÉ
DANS LA SCULPTURE INDIENNE

Quand on remonte aux origines de la sculpture, on reconnaît partout l'asservissement de l'artiste à une loi qui longtemps paralyse ses efforts : c'est la loi de la frontalité.

On entend par là, que la statue étant conçue pour être vue de face, un plan vertical passant par l'arête du nez, le milieu de la bouche, le nombril partage en deux moitiés symétriques la figure, que celle-ci soit assise ou debout.

Il n'y a aucune flexion du corps, si ce n'est en avant ou en arrière, et les seuls mouvements possibles seront, tant que l'artiste ne s'en dégage pas, la projection en avant ou en arrière des bras et des jambes, sans altération de l'inflexibilité du torse et du bassin.

On peut expliquer la frontalité chez les primitifs non seulement par une raison d'optique, la vision de face, mais aussi par une raison de métier ; l'artiste craignant de briser son œuvre, colle les bras au corps et ne disjoint pas les jambes.

La frontalité est par ailleurs, — on l'oublie trop, — la conception la plus logique pour la représentation de divinités s'incorporant le plus souvent à une architecture et autour desquelles il est impossible de tourner. Au surplus, cette attitude calme et rigide convient admirablement au caractère divin et l'on comprend aisément que le sculpteur archaïque n'ait pas éprouvé le besoin de donner à sa statue des poses ou des attitudes plus souples qu'aucune raison ne rendait nécessaires.

Il faut insister sur ce point que le dessin et le bas-relief se dégagent plus rapidement de la frontalité que la statuaire, par suite de la plus grande aisance dans le métier et surtout par l'obligation de représenter des figures en action, dans des poses diverses.

En Occident, l'art grec rompt la frontalité vers 500 avant J.-C. ; le sculpteur commence par donner, ainsi qu'on peut le voir dans l'éphèbe d'Athènes, une légère inflexion au torse et à la tête ; il fait également reposer le corps sur l'une ou l'autre jambe provoquant ainsi un léger hanchement (fig. 1).

Au IVe siècle, Praxitèle donne à ses œuvres une attitude très caractéristique en appuyant (le fait est à retenir) la figure sur un support, accentuant par cet appui le déhanchement.

Séduit par la grâce et la souplesse de l'Apollon sauroctone ou du satyre de Praxitèle, l'art du IVe siècle marque une prédilection pour cette conception plastique (fig. 1).

On admet généralement que les Grecs ont été les premiers à se libérer de la loi de la frontalité et que les autres peuples n'ont pu s'en affranchir sans leur influence.

C'est là une erreur : une charmante statuette égyptienne de la XVIIIe dynastie (au cabinet des médailles de Paris) dément formellement cette assertion et l'on pourrait relever bien d'autres exceptions à la règle dans l'art égyptien. La statuette de Paris représente un porteur de vase : elle offre à la fois une double flexion de la tête et du torse en même temps qu'une torsion du torse sur les hanches ; elle propose ainsi l'exemple du plus complet affranchissement de la loi de frontalité que l'on puisse souhaiter.

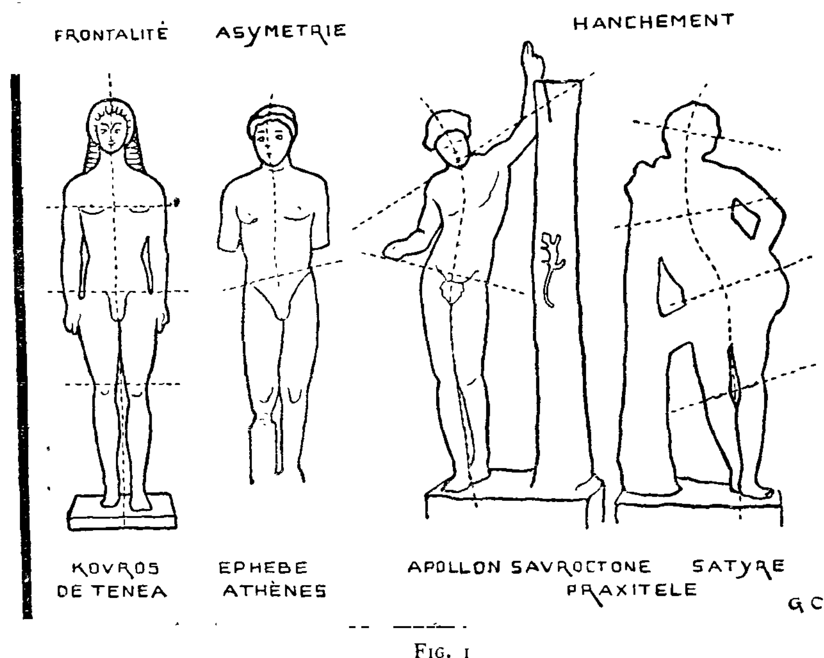


Fig. 1

La statuaire indienne dut-elle attendre la leçon hellénique pour briser cette loi, et ne peut-elle revendiquer, sinon la priorité de l'invention, tout au moins l'affranchissement par ses propres moyens ?

Le nombre de statues actuellement découvertes et remontant à de hautes époques est relativement très restreint : nous citerons notamment celles de Pārkham et de Patna et nous pourrons y associer les figures de Yakṣas et de Yakṣiṇis en très haut relief de Bārhut (fig. 2 et 3).

Toutes ces œuvres ne nous font guère remonter au delà des trois ou quatre premiers siècles avant l'ère chrétienne.

Dans les statues de Pārkham et de Patna nous constatons la frontalité assez rigoureuse, mentionnée d'ailleurs dans les Çilpaçāstras comme convenant aux dieux dans l'attitude calme de la contemplation. Mais à Bārhut, comme plus tardivement à Sānchī, le sculpteur s'en est dégagé pour ses figures de Yakṣas et de Yakṣiṇis : avec une flexion du corps, la figure s'appuie sur une jambe, l'autre étant légèrement pliée, provoquant un hanchement plus ou moins accentué (fig. 2).

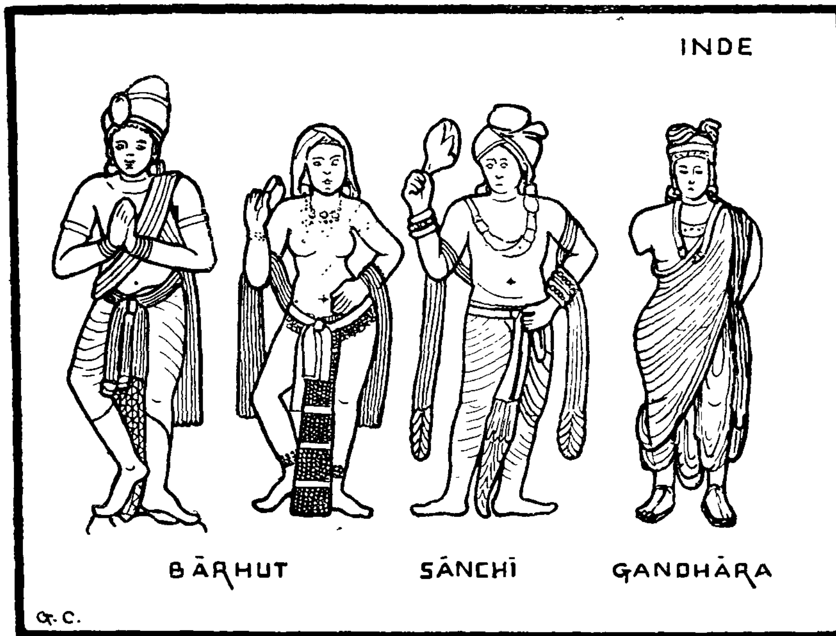


Fig. 2

Ce hanchement a donc dans la sculpture indienne une tout autre origine que dans la statuaire grecque.

Dans l'art praxitélien, il est produit par l'appui de la figure sur un support; dans l'art indien, il est le résultat de l'appui accentué du corps sur une jambe.

Cette attitude et ce hanchement ne sont pas nouveaux quand nous les retrouvons dans l'art gandhārien aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Dès lors il semble bien que le hanchement et surtout le hanchement praxitélien que l'on a voulu voir dans l'art indo-hellénistique, n'est qu'une légende fort en train de s'accréditer (fig. 2).

Peut-on attribuer à l'hellénisme la libération de la frontalité constatée à Bārhut et à Sānchī? On n'en voit aucune raison plausible. Rien n'y décèle l'influence de l'hellénisme; par contre, l'incontestable don d'observation, qui s'affirme dans l'art du bas-relief, prouve que le sculpteur était parfaitement capable de donner à ses dieux toute la souplesse désirable lorsqu'il

n'était pas tenu par des prescriptions canoniques de leur conserver cette attitude droite et rigide du repos et de la contemplation.

Avec le développement de la statuaire religieuse, les statues perdent cette rigidité par des flexions du corps beaucoup plus en raison d'exigences symboliques ou rituelles, si l'on veut, que par un progrès de la plastique.

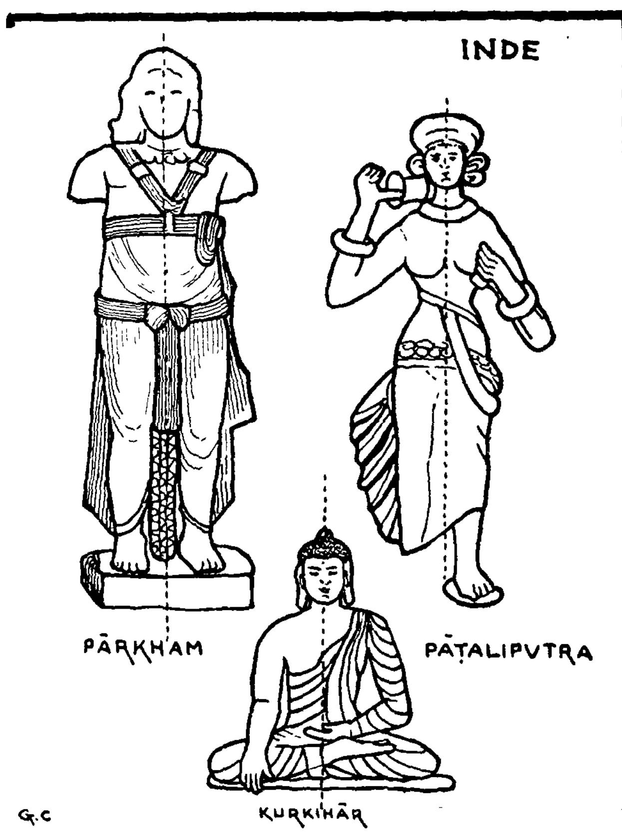


Fig. 3

Nous pensons que, le plus souvent, les statues des divinités ont été construites volontairement suivant un axe de symétrie, à l'époque très reculée où s'élaboraient les Çilpaçāstras.

Par ailleurs, ceux-ci définissent très clairement les quatre attitudes essentielles conformes aux prescriptions canoniques : 1° l'attitude droite ; 2° l'attitude avec une légère flexion ; 3° l'attitude avec trois flexions ; 4° l'attitude extrême.

La première est celle où la figure est partagée par un plan vertical la divisant en deux parties symétriques, en admettant cependant quelques variantes pour les bras et les mains (fig. 3).

Cette attitude convient aux dieux dans le calme du repos ou de la contemplation.

L'attitude avec une légère flexion est celle où le poids du corps se porte sur une jambe et où l'autre est infléchie. Cette attitude produit nécessairement un certain hanchement particulièrement accentué quand il s'agit de statues de femmes, où le développement des hanches est un caractère ethnique (fig. 2).

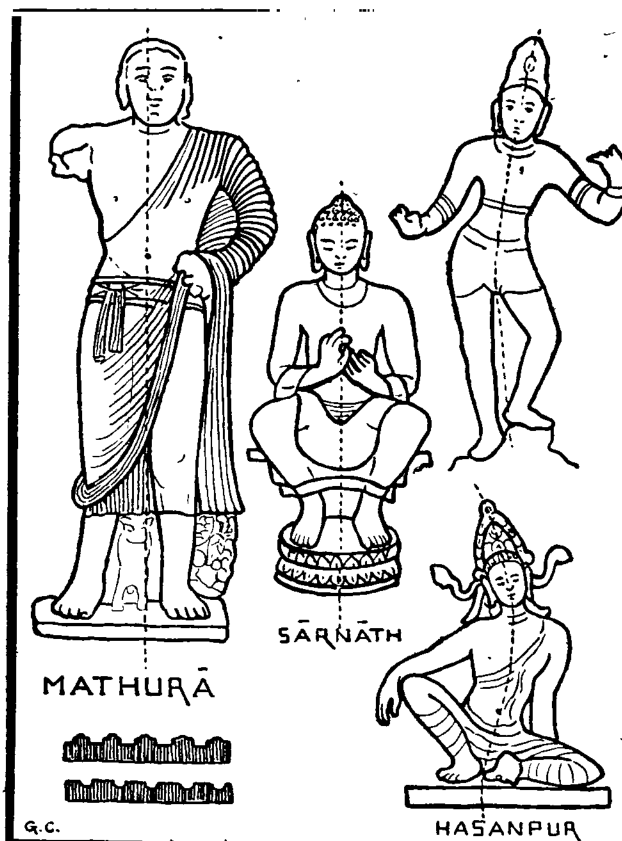


Fig. 4

La troisième attitude amène en plus une ondulation du torse et une flexion de la tête à droite ou à gauche.

C'est l'attitude particulière aux Yakṣiṇis si fréquentes dans tout l'art indien, à Bārhut comme à Sānchī, à Mathurā, au Gandhāra et même dans l'Inde méridionale.

Les sculptures de Bārhut ont ceci de particulier qu'elles nous fournissent simultanément des exemples de ces trois premières attitudes.

La quatrième attitude est celle où la flexion du torse étant augmentée, les positions des bras et des jambes varient suivant l'expression d'une action violente comme dans la danse de Çiva si fréquemment représentée dans la sculpture médiévale.

Les observations que nous venons de faire au sujet des attitudes et des

mouvements de la figure humaine s'appliquent surtout aux images du culte, images bien définies, aux gestes consacrés, qu'il eut été imprudent de varier sous peine d'hérésie (fig. 4).

Il en va tout autrement dans le bas-relief où tout un personnel non religieux vient prendre place, où les multiples actions de la vie courante doivent figurer et fournir à l'artiste des thèmes d'une infinie variété.

On ne pourrait assez admirer le merveilleux don d'observation du sculpteur indien qui dès les œuvres les plus anciennes s'affirme souvent avec maîtrise.

Il y a tel bas-relief de Bārhut où une figure de femme vue de dos (vision de peintre plutôt que de sculpteur) dénote un visible souci de réalisme.

Cette très juste compréhension du geste, du mouvement, des attitudes, l'Inde peut la revendiquer. Ses voisins immédiats ne lui en avaient pas donné l'exemple. La Perse, dans la sculpture que nous lui connaissons, affectionne les poses hiératiques et figées. La sculpture mésopotamienne si admirable dans ses figurations d'animaux, conserve dans ses figures humaines, non dégagées de la frontalité, un caractère graphique dont elle ne se défera pas ; elle a dans son répertoire un certain nombre d'attitudes types qu'elle répète inlassablement.

Enfin, il n'y a aucune comparaison possible à faire avec la sculpture de l'Asie grecque contemporaine.

Certains reliefs de Sānchī nous donnent, particulièrement pour les figures féminines, des attitudes d'une grâce exquise dont le plein épanouissement s'affirmera à Amarāvatī avec une maîtrise incomparable.

Quant à la sculpture indo-hellénistique du Gandhāra, sa valeur extrêmement variable est de nature à induire notre jugement en erreur suivant que l'on considère les meilleures œuvres ou les moins bonnes. Laissant celles-ci au compte de la maladresse des artisans, on peut dire que l'art indo-hellénistique dans ses meilleures productions montre au point de vue de la figure une correction non sans mérite mais un peu froide, avec moins de liberté, de variété et de souplesse dans les attitudes.

Toutefois dans les bas-reliefs représentant le sommeil des femmes dans le harem, s'avère davantage cette grâce voluptueuse tout indienne que nous venons de louer à Bārhut et à Sānchī. La statuaire du Gandhāra, dont il serait injuste de méconnaître la valeur plastique, conserve pour de nombreuses statues le principe de la frontalité qui, nous tenons à le répéter, convient si parfaitement à la sculpture religieuse. Lorsqu'elle s'en dégage un peu par l'appui sur une jambe, provoquant un léger hanchement, elle ne fait qu'accepter des découvertes antérieurement faites par le sculpteur indien.

Sans doute vers la fin de l'art indo-hellénistique, dans la sculpture modelée au mortier de chaux, si fréquemment utilisée en Afghanistan, il y a plus d'aisance, plus de liberté que dans la sculpture en pierre du Gandhāra. L'art de cette époque est surtout remarquable par la fantaisie, la verve dé-

ployée dans l'expression des physionomies, et l'on pourrait dire que ces qualités relèvent davantage d'une esthétique occidentale.

Toutefois, dans cette abondante figuration humaine qui décore la plinthe des stūpas, on trouvera une fois de plus confirmation de cette convenance de la frontalité pour la statuaire religieuse.

Incontestablement, au point de vue du mouvement, des poses, des attitudes de la figure humaine, c'est l'école d'Amarāvatī qui nous a laissé l'œuvre la plus admirable : une grâce voluptueuse s'en dégage ; elle étonne par une variété d'attitudes extrême, elle déconcerte même par l'extraordinaire hardiesse des mouvements de ses figures.

On pourrait presque dire qu'elle marque une prédilection pour les attitudes les plus tourmentées, si nous ne connaissions la grande souplesse des femmes orientales.

Il faut signaler à Amarāvatī une attitude très spéciale : c'est celle d'une figure dans l'attitude du vol, les deux jambes repliées à la fois en arrière. On la rencontre dans certains reliefs de Mathurā, dans le grand relief rupestre de Māvalipuram, encore à Déogarh ; il serait curieux de savoir où cette attitude a pris naissance. Un passage du *Sāmañña phala sutta* nous dit que le religieux arrivé à l'impossibilité et doué de pouvoirs magiques « marche sur l'eau sans enfoncer, comme il le ferait sur la terre : il s'avance à travers les airs, les jambes ramenées sous son corps, comme ferait un faucon aux grandes ailes ». On a voulu découvrir dans l'art d'Amarāvatī des influences gandhāriennes. Si la présence de l'image du Bouddha peut faire admettre cette thèse, ce ne serait que pour elle seule, car ce n'est certes pas, comme nous venons de le voir, dans la souplesse, la variété et le réalisme des mouvements qu'on pourrait les découvrir.

Pour nous résumer, il nous paraît que la sculpture indienne a su par ses propres moyens se libérer de la loi de frontalité ; le hanchement constaté dans la statuaire et qui a passé avec l'iconographie bouddhique jusqu'en Extrême-Asie lui revient sans l'intervention d'aucun art étranger.

Par ailleurs elle a montré, surtout dans ses bas-reliefs, un sens aigu d'observation, une langueur voluptueuse, une liberté d'attitudes allant parfois jusqu'à la virtuosité sinon jusqu'à l'excès.

GISBERT COMBAZ.

LA PROVINCE DE THANH-HOA ET SA CÉRAMIQUE

M. Pierre Pasquier, Gouverneur général de l'Indochine, est venu le 27 mai 1931 visiter les collections indochinoises du Musée Guimet, en même temps que l'exposition temporaire consacrée aux fouilles du Thanh-hoa (reproductions des céramiques du Musée de Hanoï, pièces originales de la collection Pouyanne, etc.). M. V. Goloubew a donné à ce sujet une conférence dont nous sommes heureux de reproduire ici les passages essentiels.

Les notions sur le Thanh-hoa, que les anciens textes chinois nous ont transmises, présentent ce pays sous des aspects peu séduisants. D'après le *Heou Han chou*, le territoire entier « n'était guère que marais et forêts où pullulaient les éléphants, les rhinocéros et les tigres, et où les indigènes vivaient de chasse et de pêche. Ils se nourrissaient de la chair des pythons et d'autres bêtes sauvages qu'ils tuaient avec leurs flèches à pointes d'os, et ils y ajoutaient les maigres récoltes de quelques rizières qu'ils obtenaient en brûlant un coin de forêt avant la saison des pluies, sans labour ni irrigation; c'est tout juste si, autour des centres administratifs, sous l'influence des gouverneurs chinois et surtout du préfet Jen Yen, ils avaient, depuis quelques années, commencé à cultiver régulièrement la terre, à l'exemple des colons tonkinois que Jen Yen avait fait venir (1) ».

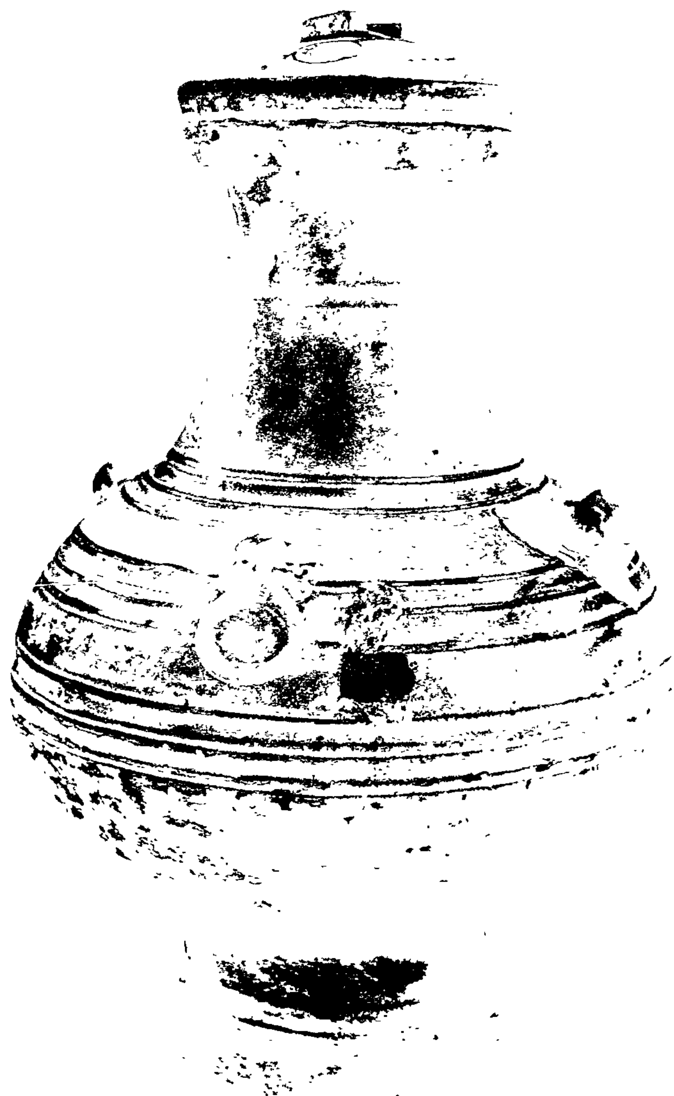
Tel était le Thanh-hoa aux premiers siècles de notre ère. Aujourd'hui, c'est une riche et belle province que l'on parcourt aisément en automobile et que traverse le chemin de fer, province qui serait un véritable paradis terrestre si elle n'était pas, de temps à autre, ravagée par des typhons. Rien de plus pittoresque que le Thanh-hoa. Des rizières habillées de velours vert-émeraude, des collines boisées, des rochers érodés aux silhouettes bizarres, des cours d'eau et des cascades, et enfin, de vieilles tombes, des pagodes, des stèles et encore des pagodes, les unes perdues en pleine forêt, les autres protégées par des bocages touffus, que hantent, au dire des indigènes, des esprits millénaires.

---

(1) H. Maspero, *l'Expédition de Ma Yuan*, *B.E.F.E.O.*, XVIII, III, p. 22.



Objets en bronze, époque Han. (*Coll. Pouyanne*).



6



7

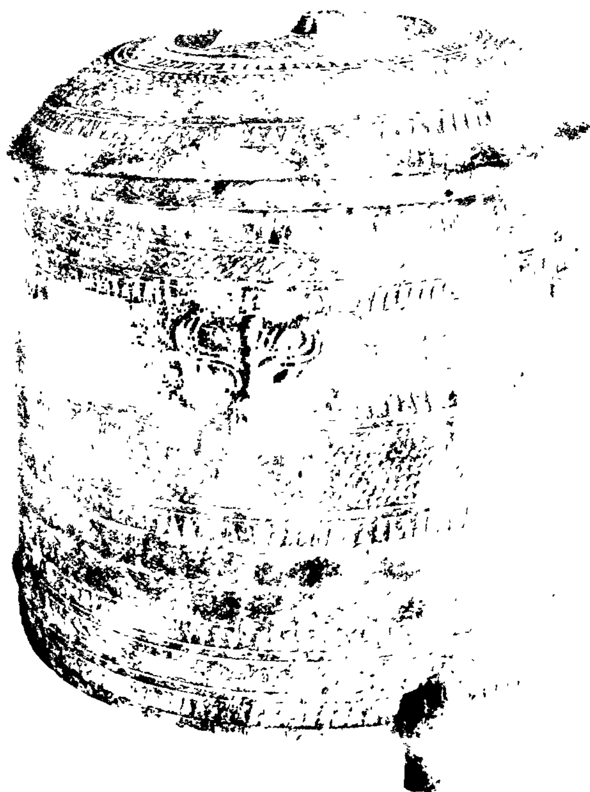


8

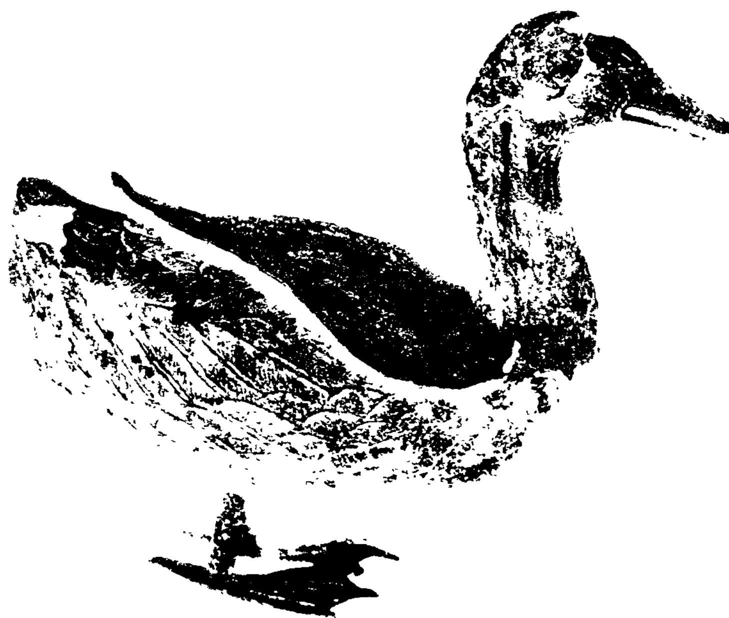


9

Objets en céramique, époque Han. *(Coll. Pouyanne).*



10



11

10. Boîte cylindrique en bronze pour la toilette *(lien)*. IIIe-IVe s.
11. Canard en bronze (H. 0m17). Époque T'ang. *(Coll. Pouyanne)*.



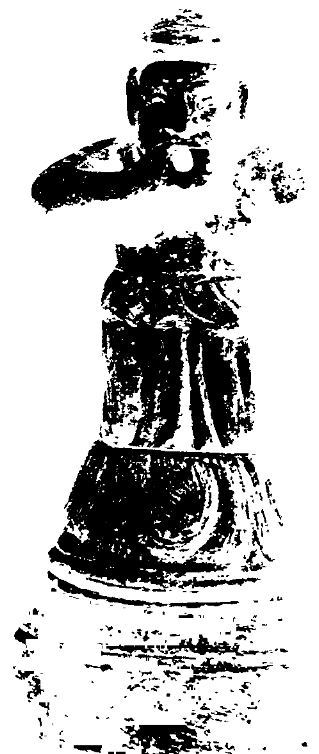
12



14



13



15

12. Pâte crême, sans émail. — 13. Émail à dessins verts et rougeâtres.
14 et 15. Statuettes. *(Coll. Pouyanne).*



16



17



18

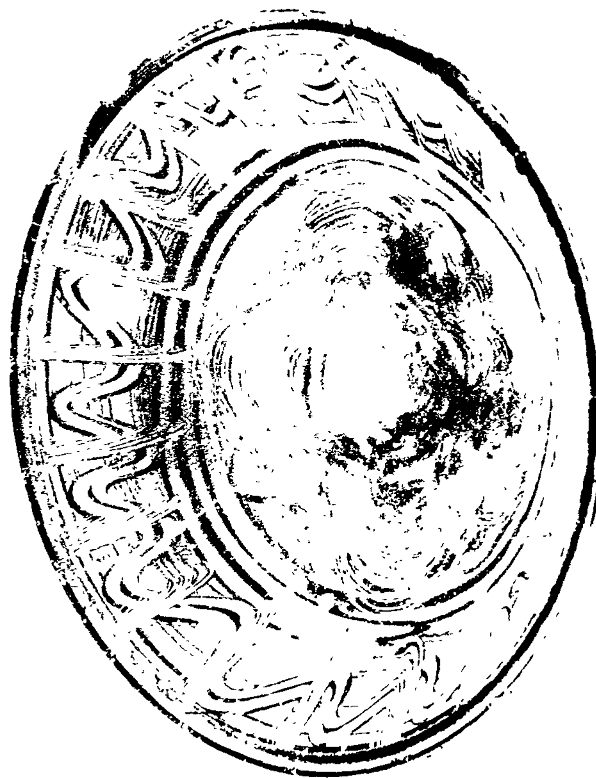


19

Époque Song. 16, 18, 19, émail brun sur fond blanc ;
17, dessins blancs sur fond brun. *(Coll. Pouyanne).*



22



21



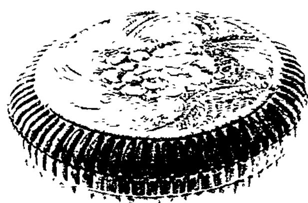
20

20. Grand vase, dessins blancs, enlevés dans la couverte brune. — 21. Grande écuelle décorée par un procédé analogue. — 22. Petit plat, dessins gravés.
(Coll. Pouyanne).



23







25

24





26

27

Epoque Song. Grès craquelés. *(Coll. Pouyanne).*



28



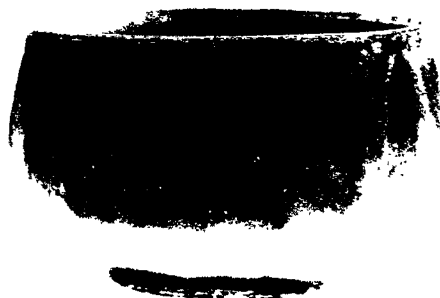
29



30



31



32

Époque Song. Céladons. *(Coll. Pouyanne).*

Le Thanh-hoa d'aujourd'hui est le cœur de l'Annam, bien que la capitale de cet empire, Hué, soit située plus au sud, dans la province de Thüa-thiên. C'est le berceau de la dynastie actuelle et l'écrin précieux de son histoire.

L'occupation chinoise, sous les Han et leurs successeurs, y a cependant laissé de nombreuses traces. Les collines y abritent encore des tombes en belles briques rouges, où l'on trouve des poteries et des sapèques à profusion, et un peu partout, tant à l'intérieur du pays qu'à proximité de la mer, on retire de son sol argileux des vases antiques, des épées, des flèches et des tambours de bronze. Les fouilles pratiquées par l'École Française à Dong-Sön, dans le voisinage immédiat du chef-lieu de la province, ont livré un grand nombre d'objets qui rempliront plusieurs salles de notre nouveau musée à Hanoï. Elles nous ont révélé un véritable « âge du bronze », né du contact de la Chine avec les peuplades de race indonésienne qui habitaient jadis dans les forêts et les vallées sauvages du Thanh-hoa. Le contact industriel et commercial entre la Chine et les indigènes du Nord-Annam restera constant, même lorsque le pays sera gouverné par des dynasties autochtones. La céramique du Thanh-hoa en est l'irréfutable témoignage. Cette céramique, peu connue il y a dix ans à peine, commence à être appréciée par les amateurs. Son étude s'impose. Poursuivie avec méthode, elle enrichira l'histoire de la poterie chinoise d'un chapitre inédit et qui ne sera pas des moins intéressants. Le Thanh-hoa deviendra alors la terre promise des antiquaires et des collectionneurs. Déjà l'on dit : « un thanh-hoa » comme on dit « un Song » ou « un Ming », et bientôt, sans aucun doute, il y aura des vases et des *cai-bat* sino-annamites dans tous les musées d'Europe et d'Amérique.

En relativement peu de temps, l'École Française d'Extrême-Orient a pu réunir une quantité considérable de ces poteries, représentant à peu près toutes les phases du *thanh-hoa*. Un choix de spécimens figure au Pavillon de l'Indochine à Vincennes, où l'on peut voir également, exposée dans l'une de nos vitrines, une série d'aquarelles exécutées d'après des exemples caractéristiques par un jeune artiste de Hanoï, M. Nguyên-tiên-Loi. Parmi les collections formées sur place par des amateurs éclairés, celle de M. Albert Pouyanne est sans conteste la plus riche et la plus belle. C'est un rare privilège que de pouvoir l'admirer dans le cadre du Musée Guimet.

L'époque la mieux représentée dans la collection Pouyanne est celle des Song (960-1279). Au début du XIe siècle, comme on sait, la capitale de la Chine est située à K'ai-fong fou. A partir de 1127, sous la poussée des barbares Kin, la résidence impériale recule vers le sud et se fixe à Hang-tcheou. C'est là que s'installent les céramistes, tant « potiers » que « mouleurs », chargés de fabriquer pour la cour les belles porcelaines fines ou *kouan-yao*. Lorsque les Song s'éclipsèrent devant les Yuan, quel fut le sort de ces artistes ? La plupart restèrent dans le pays pour servir la nouvelle dynastie, mais il y eut probablement aussi des maîtres céramistes qui, s'accommo-

dant mal du régime mongol, préférèrent éteindre leurs fours et émigrer dans les pays voisins de la Chine. Si cette supposition est exacte, nous n'aurions plus à nous demander pourquoi le sol du Thanh-hoa recèle tant de poteries Song et pourquoi, parmi celles-ci, il se trouve des pièces abîmées par la cuisson et représentant sans aucun doute le déchet d'une fabrication locale.

J'ai mentionné tout à l'heure les fameux *kouan-yao* de Hang-tcheou. Ces produits céramiques étaient estimés autant pour leur fine couverte aux reflets brillants, que pour leurs belles teintes, qui sont, d'après Grandidier et Bushell, le *yue-po* ou « clair-de-lune », le *fen-ts'ing* « pourpre pâle », le *ta-lu* « gros vert » et le *houei-sö* « gris ». Sauf de rares exceptions, la décoration de ces pièces est monochrome. On fabriquait également sous les Song des porcelaines craquelées et des céladons dont la province de Tchö-kiang exportait des quantités considérables (pl. XXXIX et XL).

Dans la collection Pouyanne, les céladons occupent plusieurs vitrines. Ils présentent toutes les qualités maîtresses requises par les connaisseurs. La pâte en est dure, lourde et sonore, l'émail onctueux. Ce sont des pièces de choix qui attestent le goût et la compétence du collectionneur. Leur couleur est ce « vert de mer », légèrement grisâtre, qui a succédé, d'après les historiographes de la porcelaine chinoise, au vert plus vif du début des Song. Les pièces les plus ornées montrent des lotus et des pivoines, des rinceaux et des branches fleuries, modelés en pleine pâte. Parfois, sur un bol ou sur une jatte, un nymphea aux longs pétales pointus s'épanouit en étoile. Cette fleur se rencontre fréquemment dans l'art indien. S'agit-il d'un emprunt à l'orfèvrerie chame ? On est tenté de le supposer, le « lotus bleu » n'ayant été que peu employé par les ornemanistes chinois.

M. Pouyanne a également recueilli un nombre considérable de bols émaillés en « gros vert » et en « clair-de-lune (1) », ainsi que des spécimens d'une porcelaine, qui, par le fini de son exécution, rivalise avec la « coquille d'œuf » de marque impériale. Signalons encore les pièces à couverte craquelée, grise, vert céladon ou beige, et rappelons à ce propos que les poteries de cette espèce étaient particulièrement prisées par les Moï de la Chaîne Annamitique. On en rencontre également chez les Dayaks de Bornéo. C'était là un article d'exportation que les Chinois troquaient autrefois contre des défenses d'éléphant, des cornes de rhinocéros, du bois d'aigle et d'autres produits des pays chauds. Enfin, il convient de mentionner les vases à long col, les plats et les coupes décorés au bleu de cobalt, si « persans » d'aspect. On sait que cette couleur n'apparaît en Chine que vers le xe siècle, importée par les marchands arabes. D'après Bushell, les plus anciens vases « bleus et blancs » ne remonteraient pas plus haut que l'époque des Song.

(1) Ces pièces ne sont pas à proprement parler des porcelaines, mais de fines faïences vernissées.

Il est donc logique d'admettre, si l'on partage cette opinion, que les spécimens de la collection Pouyanne ne sont pas antérieurs à cette dynastie, à moins qu'il ne s'agisse de pièces fabriquées sous les Ming et importées dans le Thanh-hoa pendant l'occupation chinoise qui précéda l'avènement des Lê.

Un type très caractéristique de céramique sino-annamite est constitué par des urnes d'argile en forme de tonnelet et à couvercle, dont l'orifice s'entoure, dans certains exemples, d'une collerette de pétales. Elles atteignent parfois d'assez grandes dimensions. Leur couleur va du blanc crème au bistre clair. La plupart de ces vases ne paraissent avoir subi qu'une cuisson relativement faible. L'émail qui les recouvre est peu brillant, et la couche en est assez mince. L'extérieur de ces récipients est tantôt uni et lisse, tantôt orné de motifs peints en bistre, très largement traités, et dont les contours sont incisés dans la pâte. Ces motifs sont pour la plupart empruntés au règne végétal, mais parfois on distingue aussi des oiseaux et des quadrupèdes : paons, tigres, éléphants, singes, et même des figurations humaines. Les personnages représentés sur ces urnes ne sont, certes, pas des Chinois. Ils sont vêtus d'un simple pagne et ils portent des arcs et des flèches. Nous avons donc affaire à des habitants des régions tropicales, à des Chams peut-être, ou bien à des autochtones, ancêtres lointains des Moï actuels et descendants de ces « mangeurs de pythons » que mentionnent les annales des Han. Quant au décor végétal, on y retrouve de nombreux éléments qui dérivent directement de la céramique T'ang, et dont il serait intéressant d'étudier de plus près les curieux « provincialismes » (pl. XXXVII).

A côté des céladons et autres pièces Song, la collection Pouyanne renferme une grande quantité de poteries plus anciennes. On y rencontre même des vases fabriqués à la main, sans l'aide du tour, et qui constituent en quelque sorte le trait d'union avec la céramique indigène primitive, dite « néolithique ». Les belles poteries du temps des Han se distinguent par leurs formes classiques. L'exécution en est généralement très soignée. Quelques-unes portent une glaçure vert olive. Elles imitent, la plupart du temps, les précieux vases en bronze, ornés d'anneaux et de têtes de *t'ao-t'ie*, que l'on avait coutume de déposer, à cette époque, dans les tombeaux des hauts fonctionnaires et des gens aisés (pl. XXXIV).

Notons que ni le Tonkin, ni l'Annam n'ont livré de figurines humaines en terre cuite, comme celles que l'on trouve, en si grand nombre, dans les sépultures chinoises. Dans les tombeaux fouillés par l'Ecole française, on n'a trouvé jusqu'ici que quelques représentations d'animaux, ainsi que des modèles de maisons, de granges, de puits et de fourneaux. Ajoutons que les objets funéraires de ce type se rencontrent surtout dans le Delta du Fleuve Rouge et qu'ils sont plutôt rares dans le Nord-Annam.

M. Pouyanne a réuni, en marge de sa remarquable collection de céramique, un bel ensemble de bronzes anciens, tels que miroirs, vases, tambours. Tous ces objets ont une jolie patine vert malachite. Leur degré très

avancé d'oxydation les a malheureusement rendus très friables. A noter, parmi ces bronzes, un disque posé sur trois pieds en forme d'ours, modèle bien connu de l'art animalier des Han (pl. XXXIII).

Un minuscule lion en calcaire blanc présente un intérêt exceptionnel par sa similitude avec les lions-chimères qui montent la garde devant les sépultures des Leang, à Nankin. On peut donc l'attribuer sans hésitation au VIe siècle de notre ère. Une autre petite sculpture en pierre paraît dater du XIe ou XIIe siècle. Elle représente un génie agenouillé au ventre ballonnant, sujet familier aux imagiers de l'Annam médiéval, mais dont il reste à établir la signification iconographique et à fixer les origines.

VICTOR GOLOUBEW
Membre de l'École française d'Extrême-Orient.

COMPTES RENDUS

LA DÉCOUVERTE RÉCENTE DE PEINTURES MURALES PALLAVA PAR M. JOUVEAU-DUBREUIL

Sous la signature de M. T. G. Aravamuthan, le *Hindu Illustrated Weekly* du 8 février 1931 nous apportait une bonne nouvelle : se trouvant par hasard, le 12 janvier dernier, dans le temple du Kailâsanâtha à Conjeeveram, M. Jouveau-Dubreuil se demanda pourquoi les rois Pallava, qui nous ont laissé de si beaux témoignages de leur goût pour les arts, n'auraient pas encouragé les peintres aussi bien que les sculpteurs et les architectes. Il remarqua que certaines parties de l'édifice, celles-là mêmes qui étaient le plus susceptibles d'être ornées de peintures, se trouvaient badigeonnées à la chaux. Séance tenante M. Jouveau-Dubreuil se mit à taper légèrement sur cet enduit, et il vit aussitôt apparaître des morceaux de fresques d'une fraîcheur parfaite et d'un beau style qui permettait de les attribuer au VIIe siècle. Une fois de plus le flair proverbial et le solide bon-sens du savant archéologue l'avait mis sur la piste d'une belle découverte ; c'était simple, mais il fallait y penser.

On aperçoit tout de suite les immenses perspectives qui s'ouvrent à l'archéologie indianiste, et M. Jouveau-Dubreuil n'a pas manqué d'inviter les savants de l'Inde méridionale à explorer de la même façon les innombrables temples du haut moyen âge. Ecoutant cet appel, dès le mois d'avril, M. S. K. Govindaswami trouvait sous un enduit peu solide des fresques très bien conservées dans le « grand temple » de Tanjore ; on ne nous dit pas quelle superficie il a déjà mise à nu ; mais il y aurait reconnu « des scènes de la vie privée, des scènes religieuses, des combats ; des femmes, des prêtres, des chevaux, des éléphants, des rivières, des fleurs, etc. ».

Nous sommes impatients de voir de bonnes photographies de ces merveilles peintes. Dussent-elles même s'avérer inférieures à la sculpture pallava et aux fresques d'Ajantâ et de Bâgh, nous pouvons féliciter bien vivement M. Jouveau-Dubreuil de sa découverte qui ouvre à l'histoire de l'art un domaine tout neuf et certainement très vaste. J. B.

BIBLIOGRAPHIE

INDE

N. C. MEHTA : *Gujarati Painting in the XVth Century*. — India Society, Londres, 1931.

L'auteur des *Studies in Indian Painting* ajoute ici quelques notes sur son *Vasanta Vilasa* du XVe siècle. P. 3, un passage curieux sur la religion de l'amour adultère qui eut des adeptes vers la fin du moyen âge. La critique d'art, on le sait, n'est pas le fort de M. Mehta, mais il est intéressant dans le domaine proprement historique. Il n'adopte pas les explications purement religieuses de M. Coomaraswamy, et il a raison, croyons-nous, de penser que l'interprétation littérale et sensuelle pouvait fort bien se maintenir

à côté de l'interprétation mystique, si même elle n'était pas la plus répandue des deux. D'autre part, l'auteur s'est fait une mentalité européenne, un idéal de moralité et de décence avec lequel l'art indien ne saurait avoir aucune commune mesure, et sa discussion de l' « érotisme » est oiseuse (pp. 23, 24). Nous continuons à ne pas bien saisir le fil qui, selon lui, relie les enluminures du *Vasanta Vilasa*, par exemple, aux grandes fresques d'Ajantâ, malgré les fragments « intermédiaires » d'Ellora (personnages au nez pointu et aux yeux saillants). Les premiers miniaturistes « rajpoutes » du XVIIe siècle sont moins éloignés des maîtres d'autrefois. Il y a là un grand trou de huit ou dix siècles, et il faut attendre de nouvelles découvertes avant d'espérer le combler.

J. B.

T. G. ARAVAMUTHAN, M. A., B. L. *Portrait Sculpture in South India*. Foreword by A. K. COOMARASWAMY. — Un vol. in-8° relié, XVI + 100 pp., 34 reprod., 21 shillings. — India Society, Londres 1931.

Toute monographie relative à l'art hindou est la bienvenue; un sujet quelconque devient l'occasion de passer en revue son évolution non moins remarquable par la continuité que par la variété. Dans le choix de celui-ci, il y a bien un peu d'arbitraire, ou, plus exactement, quelque confusion dans les idées. Une pierre sculptée peut fort bien *représenter* un personnage sans être son portrait au sens usuel du mot. L'art du portrait véritable, cherchant à reproduire les traits du modèle, fut pratiqué dans l'Inde, les sources littéraires l'attestent maintes fois ; mais parmi les monuments, surtout religieux, qui nous sont parvenus, il en est peu qu'on puisse considérer comme des portraits, malgré tous les arguments épigraphiques. Qu'un roi se fasse représenter par une statue qui rend hommage à la divinité ou reçoit elle-même des hommages, il n'est pas question ici de portrait, et l'efficacité de la représentation ne dépend pas, que je sache, de son degré d'exactitude, mais plutôt de l'observation des rites. Tout cela se rattache à un ensemble d'idées que nous pourrions appeler la mentalité magique, ou primitive, si nous ne craignions de sembler adhérer à certaines théories encore très contestées. Si on parvenait à établir les lois de cette mentalité, on verrait plusieurs phénomènes de l'art asiatique s'éclairer d'un jour tout nouveau.

Le désir de constater partout un effort d'observation conduit l'auteur à des naïvetés. Voici, fig. 13, deux statuettes de bronze du XIIe siècle ; de l'inscription, l'auteur conclut qu'elles *représentent* un certain Kettan Adittan et sa sœur ; nous ne le contredirons pas ; mais il a tort d'ajouter : *The other statue, which represents a woman, resembles the former so closely in the features that the suggestion may be ventured that it represents the sister...* Les mêmes « ressemblances » familiales se voient dans tous les groupes, par exemple, celui de Krishna Devarâja et ses deux épouses (XVIe siècle), fig. 21 ; et pour cause : ce sont les maniérismes de l'école, de l'atelier ou de l'artisan. M. Coomaraswamy ne s'y trompe pas, et il cite dans son introduction un passage du *Pratima Nataka* tout à fait probant.

On peut croire que les fameuses statues des rois Kuṣâṇa visaient davantage à la ressemblance, et il est particulièrement malheureux qu'elles soient décapitées. Encore appartiennent-elles à la zone-frontière du nord-ouest ; le génie proprement hindou, profondément sensible à la nature, l'interprète d'une façon moins « directe » et plus générale. Cette vérité banale s'applique même à l'Inde extérieure ; à Polonnâruwa, la statue dite de Parâkrama Bâhu présente un caractère réaliste qui détone dans la sculpture cinghalaise ; de même celle du roi Brahmadatta, découverte en territoire siamois : ce sont des exceptions, et qui mériteraient mieux le nom de portraits, même quand l'identité du modèle est incertaine. Les personnages déifiés de Java-Oriental (Airlaṅga en Viṣṇu, etc.) n'ont rien d'individuel.

Malgré ce malentendu fondamental, qui affecte surtout le titre de l'ouvrage, c'est un recueil intéressant des données épigraphiques et autres se rapportant à des œuvres d'art déterminées, et nous y trouvons des jalons chronologiques précis. Le travail consciencieux de M. Aravamuthan fait honneur à l'archéologie indienne.

J. B.

TIBET

Marcelle LALOU. *Iconographie des étoffes peintes* (paṭa) *dans le Mañjuśrîmûlakalpa.* Un vol. grand in-8°, 116 pp. + VII pp. de dessins schématiques. Collection *Buddhica.* Geuthner, 1930.

Le texte tibétain est publié en transcription (pp. 71-100). Avec l'appui de la version chinoise, Mlle Lalou a pu en donner une traduction plus complète et plus intelligible que n'est le texte sanscrit publié en 1920 dans la *Trivandrum Sanskrit Series :* elle fournit ainsi aux admirateurs de l'art tibétain un document extrêmement précieux. Les peintures tibétaines sont presque seules pour représenter l'art mahâyâniste dans nos collections, mais elles n'y sont pas rares; cependant on ne sait pour ainsi dire rien des règles qui président à leur composition, à leur exécution, etc. Or, ce texte extrait du *Mañjuśrîmûlakalpa* (chapitres IV, V, VI, VII), nous donne beaucoup d'aperçus nouveaux quoique encore incomplets.

« ... Les *paṭa*, lisons-nous dans l'introduction, sont des morceaux d'étoffe neuve de coton quadrangulaires, frangés, sur lesquels sont peintes des images saintes, disposées dans un ordre hiérarchique. Le personnage principal est entouré d'assistants qui sont massés ou détachés symétriquement, ou tout au moins groupés avec un certain souci de l'équilibre. Mais bien que les *paṭa* soient des objets magiques, les diagrammes ne jouent aucun rôle dans leur composition décorative. C'est un des faits qui dans le *Mañjuśrîmûlakalpa* empêchent la confusion des *paṭa* avec les *maṇḍala,* dont la décoration est, au contraire, asservie à des figures géométriques... » (p. 3).

« ... Les *paṭa* du *M.* sont établis en vue d'obtenir, grâce à leur pouvoir magique, la réalisation de tous les désirs. Il faut, pour atteindre ce but, ne négliger aucun des rites prescrits pour la confection de l'objet. On indique donc des poids et des mesures, des règles de filage du coton ; de tissage, de lavage et de séchage de l'étoffe ; des indications picturales : emplacements, poses et attributs des personnages ; couleurs ; enfin, on spécifie les conditions physiques et morales que doivent remplir les artisans » (p. 4).

Les *paṭa* sont de trois types : le premier a les plus grandes dimensions, la composition la plus riche, et une efficacité magique supérieure (p. 5)...

Au point de vue iconographique, le texte contient de l'inattendu. « Le *paṭa* du premier type représente huit Buddha... et pas un nom de cette énumération ne correspond à la liste canonique... » Les seize Bodhisattvas en comprennent au moins six qui sont rarement nommés (p. 8)... « Tous les personnages peints sur les *paṭa* exemplaires sont de type humain. Même le *Krodharâja Yamântaka* n'a pas de membres supplémentaires... D'ailleurs il convient de remarquer que les déformations tantriques ne sont pas fréquentes dans l'ensemble du *M.* »

Au Bodhisattva Avalokiteśvara le texte attribue une place subordonnée « qui ne lui est pas habituelle dans les productions tardives de l'école mahâyâniste » ; il apparaît tout au plus comme un assistant de Mañjuśrî. « Le tableau de la p. 11, établi au moyen du catalogue de Nanjio, montre que dès la dynastie des Han postérieurs, les Chinois ont traduit sans interruption des *sûtra* présentés sous l'invocation de Mañjuśrî, tandis que leur zèle ne s'est vraiment exercé sur les *sûtra* annoncés sous le nom d'Avalokiteśvara qu'à partir du XII° siècle. »

Après l'énoncé des minutieux rites préliminaires, le lecteur moderne est impatient d'arriver à l'exécution même de la peinture. Il est malheureusement évident que l'auteur n'était pas un homme du métier. « Ayant pris une couleur brillante comme la flamme, qu'on peigne soi-même ou qu'on fasse peindre le paṭa... » Mais pas un mot de l'enduit, — ce merveilleux enduit si souple et si adhérent des peintres tibétains, — ni des pigments, ni du véhicule agglutinant. Par contre, les règles iconographiques sont très détaillées et très instructives. Il n'est pas douteux que la publication de ce texte ne permette beaucoup d'identifications nouvelles, à la condition cependant que la tradition de ces adorateurs de Mañjuśrî, de cette secte particulière, se soit maintenue jusqu'à l'époque relativement moderne à laquelle on attribue les peintures que nous connaissons. Le *M.* fut traduit en chinois vers la fin du X° siècle, en tibétain au XI°. On n'en est plus à attribuer à l'Asie un caractère immuable ; quand on y regarde d'un peu plus près, on s'aperçoit que les mouvements religieux y ont évolué encore plus vite qu'ailleurs. Il est vrai que beaucoup de peintures tibétaines pourraient être plus anciennes qu'on ne se risque à le dire : les bannières de

Touen-houang accusent des différences régionales, mais n'ont pas l'air d'être de sept ou huit siècles les aînées des peintures tibétaines que tout le monde connaît. Souhaitons que Mlle Lalou trouve maintenant les loisirs de rechercher les peintures auxquelles son texte serait applicable, et remercions-la de ce beau travail qui marquera un grand progrès dans notre connaissance de l'art mahâyâniste.

J. B.

CHINE

Otto Kümmel, *Jorg Trübner, zum Gedächtnis, Ergebnisse seiner letzten chinesischer Reisen*, Berlin, Klinkhardt et Biermann, 1930, in-4, 1 portrait-frontispice, 148 pages et 84 planches ; tiré à 300 exemplaires.

Jorg Trübner, beau-frère et associé de l'antiquaire berlinois Edgar Worch, voyageait en Chine quand une maladie brutale l'enleva le 7 février 1930 ; il avait à peine 29 ans. Une année plus tôt, son seul livre, *Yu und kuang*, consacré à certains types de bronzes chinois archaïques, faisait bien augurer de publications futures qu'il ne lui a pas été donné d'écrire. Du moins son souvenir durera-t-il par les objets qu'il avait su acquérir dans ses derniers voyages et que la piété de ses parents et amis a tenu à présenter dans leur ensemble. La réunion de ces pièces fait grand honneur au goût de Trübner, et leur publication est un enrichissement réel pour l'archéologie et l'art chinois.

Les notices sont dues à l'homme d'Allemagne le plus qualifié pour les écrire, M. Otto Kümmel. Pour brèves qu'elles soient, elles suffisent à souligner l'intérêt exceptionnel de certaines séries. Les miroirs de bronze en particulier sont représentés par plusieurs miroirs pré-Han et Han antérieurs, assez importants pour que M. Kümmel les ait étudiés dans un article spécial de l'*Ostasiatische Zeitschrift* (N. F., VI [1930], 170-176). Depuis les Yin (vers 1100 av. J.-C.), en passant par une somptueuse cloche de la fin des Tcheou, des têtes de Yun-kang (1) et une étonnante stèle de la fin des Wei (2), jusqu'à un paravent en 12 feuilles des environs de 1700, il n'est guère de classe importante de l'art chinois qui ne soit représentée ici par des spécimens de choix.

Quelques remarques : — P. 16 : Lire « Tui » et non « T'ui ». — P. 46 : Je crois exagéré de parler de la « table sacrificielle » de Touan-fang, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York, comme d'un « zweifellos aus sehr verschiedenen Bestandteilen gemischten Satze », du moins s'il fallait entendre par là que ces « mélanges » fussent le fait de marchands chinois de notre temps. Si l'on excepte précisément les cuillers, presque tous les vases ont laissé des marques sur la table, et on peut déterminer par suite la façon dont l'ensemble était disposé dans le tombeau. — P. 56 et pl. 25 : Je n'arrive pas à me rendre un compte exact de l'attitude de l'animal ; qu'est-ce que cette aile bifide dont l'animal mordrait la moitié antérieure, et qu'est devenue la patte antérieure droite ? — P. 60, B : même après les trouvailles de verre Han, du verre Tcheou reste bien surprenant. — P. 94 et pl. 47 : M. K. ne fait pas encore d'observation sur le sort de ce bronze ; l'Internationaler Verband von Museumsbeamten a fait connaître en novembre 1930 qu'il venait de disparaître, volé à New-York. — P. 98 : « Der Tag Ping-wu steht... » ; les textes ont en général, comme le présent bronze d'ailleurs, « le jour ***ping-wou*** du cinquième mois ». — P. 122 : La scène de Manjuśrī et Vimalakīrti est représentée à plusieurs reprises sur les parois des grottes de Touen-houang. — P. 138 : Lire « Mahārājalīlā ». — P. 144 : Une fois de plus, l'inscription montre que ces paravents, avec leurs douze feuillets symboliques des douze mois, s'offraient aux anniversaires décennaux de gens de soixante ans et au delà comme un souhait de longévité.

P. Pelliot.

(1) Cf. aussi *Ost. Zeitschr.*, N. F., VI [1930], 73.
(2) Une niche-pagode de circa 570 (pl. 64-67) a été étudiée plus en détail par M. K. dans *Ost. Zeitschr.*, N. F., VI [1930], 233-235.

Le gérant : Paul-Louis Collon.

7126-31. — Tours, Imp. Arrault et Cie

NIL, NILOMÈTRES
ET L'ORIENTALISATION DU PAYSAGE HELLÉNISTIQUE

L'art hellénistique des premiers siècles de notre ère a souvent représenté des divinités; mais dans les mosaïques surtout on s'est arrangé à ne faire figurer que les dieux de second ordre (1); très rapidement du reste ces images ont perdu presque tout caractère religieux, ce ne sont plus guère que des motifs décoratifs (2).

Bien que les étoffes hellénistiques trouvées en Égypte imitent souvent des mosaïques, les sujets mythologiques sont assez rares; ils ne s'écartent pas de la règle ci-dessus indiquée. En dehors de quelques scènes représentant les exploits d'Apollon (Apollon tuant le Python, Apollon en face de Daphné, tous les deux figurant sur le châle de Sabine du Musée Guimet), nous rencontrons surtout Dionysos et son cortège. Le Kunsthistorische Museum de Vienne possède deux carrés de tapisserie, l'un avec le buste de Dionysos, l'autre avec celui d'Ariadne, les deux étant ainsi désignés par des inscriptions (3).

Le Nil déifié aussi a figuré quelquefois sur des étoffes; nous allons décrire un médaillon en Gobelin (larg. 130 mm., haut. 125 mm., pl. XLI *a*), qui, malgré ses dimensions restreintes, donne un tableau très complet des symboles nilotiques; ce document fait partie des collections du Musée du Louvre (4), il provient des fouilles de A. GAYET à Antinoé.

Dans le haut, nous trouvons, se faisant face, deux personnages assis, les jambes étendues : à droite, un homme barbu, couronné de feuillage, tenant dans le bras gauche une corne d'abondance, la main droite est levée et tient un sistre, les jambes sont enveloppées d'un manteau à nombreux plis; à gauche, une femme dans une attitude analogue, levant dans la main gauche une conque; la main droite tient le bout d'une écharpe (5) qui repose

---

(1) P. GAUCKLER, *Musivum Opus*, dans Saglio, Dict. III, 2, p. 2101; voir aussi à ce sujet A. F. KENDRICK, *Cat. of Textiles*, etc., I, p. 54.

(2) P. GAUCKLER, *op. cit.*, p. 2120.

(3) Le musée du Louvre possède deux carrés analogues, mais sans inscriptions; voir R. Pfister, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, 1932, pl. XXI.

(4) Nous tenons à remercier M. Ch. Boreux, conservateur, et M. l'abbé Drioton, conservateur adjoint, des antiquités égyptiennes du Louvre, de l'amabilité avec laquelle ils ont bien voulu nous faciliter l'accès des collections du musée.

(5) Il s'agit ici véritablement d'une écharpe et non pas de la partie supérieure du peplos qui serait tombée des épaules, comme on l'indique quelquefois; en effet, notre écharpe est de couleur verte alors que le peplos attaché encore sur l'épaule droite est rouge (comme le torse lui-même).

sur les genoux et dont l'autre bout passe sur le bras gauche. Des fruits sont accumulés dans la poche ainsi formée. Un himation couvre les jambes allongées.

Dans le bas, nous voyons au milieu un bâtiment rond, très massif, construit en gros appareil et muni d'une porte basse, cintrée ; on y accède par un escalier de cinq marches ; cette tour est surmontée d'une construction à toit conique, portant l'inscription :

IH
IZ

Cette aedicula est flanquée à gauche d'un garçon qui danse et qui brandit dans sa main droite un marteau, dans sa gauche il tient un ciseau ; à droite, nous trouvons, fortement inclinée pour utiliser la place, une barque montée par un autre garçon tenant entre les bras un canard capturé (1). Les vides de la composition sont garnis par des feuilles et des fruits de lotus et d'autres plantes aquatiques. Un oiseau noir à bec rouge semble voler dans le haut (2).

Le coloris est très arbitraire ; il est obtenu avec des fils de laine noire, rouge, verte et bleue (en Gobelin) sur un fond de lin clair ; les corps des personnages sont en rouge vif (garance), tous les cheveux sont noirs, le manteau de l'homme est vert, les plis marqués en blanc. La femme tient une écharpe verte avec fruits rouges et noirs ; son manteau est rouge. L'escalier et la maçonnerie sont en vert, la partie supérieure de l'édicule rouge. Les tiges et feuilles sont vertes, les fleurs rouges, les fruits de lotus verts à points blancs sur calice rouge. Le ciseau, la conque et le corps du canard sont bleu foncé.

Le personnage barbu est sans aucun doute le Nil, en face de sa compagne, Euthénia. En effet, le dieu Nil avait été représenté d'abord seul ; quand dans le système alexandrin il a été assimilé à Sérapis, il lui fallait une femme qu'on a trouvée en Euthénia, l'Abondance latine, assimilée à Isis, femme de Sérapis (3). Le monument du bas représente un nilomètre sur lequel un enfant dans un mouvement d'allégresse vient d'inscrire les chiffres 17 et 18.

L'importance capitale du Nil pour l'existence de l'Égypte est connue. « L'Égypte est un présent du Nil, » a dit Hérodote, et le miracle chaque été renouvelé de l'inondation était depuis la plus haute antiquité la préoccupation de la population entière ; c'est que cette inondation pouvait être bienfaisante, mais elle pouvait aussi tourner au désastre, soit qu'elle fût insuffisante, soit qu'elle dépassât les limites normales.

(1) Voir cette Revue, V, 1928, p. 219.

(2) Le musée du Louvre possède un deuxième exemplaire de ce médaillon exactement pareil ; certains détails y sont plus lisibles, tel le ciseau bleu dans la main gauche de l'enfant graveur.

(3) Reginald Stuart Poole, *Cat. of the coins of Alexandria and the nomes* (British Museum), 1892, p. LXXVIII.

Malgré tous les travaux entrepris dès les temps les plus reculés (1) pour protéger les villages, pour distribuer les eaux et pour endiguer le fleuve, l'inondation déterminait chaque année le bonheur ou la misère du pays entier.

Des manifestations de joie bruyante et d'allégresse exubérante ont de tout temps accompagné la proclamation de la plénitude du Nil (2). La hauteur convenable pour une bonne irrigation variait suivant les provinces. A Eléphantine, une bonne crue correspondait à une élévation de 28 coudées (3) (une coudée = 52 cm.) ; plus on descendait vers le Nord, moins grand était l'exhaussement attendu. A Memphis, vers l'époque gréco-romaine, on pensait que 16 coudées étaient la hauteur désirable : quand l'inondation n'atteignait pas 12, elle était désastreuse, quand elle dépassait 18 coudées c'était une catastrophe. A l'époque ptolémaïque, chaque temple important eut comme annexe un nilomètre : c'était un escalier descendant jusqu'au-dessous de l'étiage, ayant une échelle gravée, soit sur les marches mêmes, soit sur les parois ; à partir du Bas-Empire, au lieu de donner aux nilomètres la forme d'un escalier descendant dans l'intérieur d'un puits, on se contenta d'élever une colonne graduée au milieu d'un puits ; ainsi était le nilomètre de Kom el Gizeh et celui établi à la pointe de l'île de Rodah qui sert encore à relever la cote officielle des eaux pour la région du Caire (ce dernier nilomètre n'a été établi qu'en 715 de notre ère) (4).

Maçoudi (5) parle en détail de ce nilomètre, construit sous le règne de Suleïman, fils d'Abd-el-Mélik, fils de Merwan, placé entre Fostat (le vieux Caire) et Gizeh ; à l'époque de Maçoudi (*Les Prairies d'or* ont été terminées vers 945) le maximum d'une bonne inondation était de 17 coudées ; lorsqu'elle atteignait seulement 16 coudées l'impôt dû au Sultan (6) et la subsistance du peuple étaient assurés, mais les localités élevées souffraient de la sécheresse. A 18 coudées, le quart de l'Égypte se transformait en mer ; on considère ce chiffre comme le maximum que le Nil puisse atteindre, Ma-

(1) A. Moret, *le Nil et la civilisation égyptienne*, 1926, p. 32 et suiv.

(2) G. Lefebvre, *Bull. Soc. archéol. d'Alexandrie*, n° 18, 1921, p. 47 ; voir aussi P. Perdrizet, *Les terres cuites de la coll. Fouquet*, p. 61.

(3) G. Daressy, *L'eau dans l'Égypte antique*, Mémoires présentés à l'Inst. Égypt., VIII, 1915, p. 205. P. S. Girard qui, dans la *Description de l'Égypte* (2e éd., t. VI, 1822) a étudié en détail le nilomètre d'Éléphantine, indique 24 coudées ; ce nilomètre consiste en une grande cuve en pierre de taille, communiquant avec le fleuve et dans laquelle descend un escalier à plusieurs paliers ; en face de cet escalier se trouve, en plusieurs tronçons, l'échelle portant les indications des coudées en chiffres grecs. Sous le règne de Septime Sévère une inscription en grec a été placée au-dessus de la vingt-quatrième coudée. A cette époque (193 à 211) le Nil atteignait donc ce niveau. L'échelle d'Éléphantine a permis à P. S. Girard de déterminer la valeur de la coudée à 527 millimètres.

(4) G. Daressy, *op. cit.*, p. 206 et 207.

(5) Maçoudi, *les Prairies d'or*, II, p. 362 et suivantes. La *Description de l'Égypte* consacre également un chapitre important à ce nilomètre, le Meqyas (*op. cit.*, t. XV) ; au centre du monument figure une colonne octogonale de 48 cm. de diamètre, divisée en seize coudées et couronnée par un chapiteau corinthien. Plusieurs inscriptions commémorent les crues remarquables (*op. cit.*, p. 453).

(6) Les indications du nilomètre avaient donc un intérêt fiscal considérable ; on peut penser avec P. S. Girard (*op. cit.*, p. 16) que dans l'antiquité l'impôt était également perçu d'après les constatations officielles.

çoudi ajoute cependant qu'il s'est élevé jusqu'à 19 coudées, sous le règne d'Omar (en 717).

Nous avons vu que les deux chiffres qui figurent sur notre nilomètre sont 17 et 18, et que le jeune garçon qui les a inscrits paraît enchanté de ce résultat; faut-il comprendre que ce monument appartient à une localité située en amont de Memphis, peut-être à Antinoé, où cette hauteur de 18 coudées devait alors présenter un chiffre pleinement satisfaisant ?

L'art a essayé de symboliser les crues particulièrement remarquables. La statue du Nil du Vatican est entourée de 16 enfants, hauts d'une coudée, le 16ᵉ sortant de la corne d'abondance que tient le dieu.

Sur les monnaies frappées à Alexandrie (1), on a depuis Domitien et Trajan très souvent représenté le Nil, Euthénia, des nilomètres.

Le Nil est le plus souvent assis ou étendu, une guirlande de lotus ou de papyrus dans les cheveux, la corne d'abondance dans le bras gauche, les jambes couvertes du manteau ; la droite tient une tige de papyrus ou un roseau [voir R. St. Poole, *op. cit.*, nº 465 (Trajan), 785 (Hadrien)] ; dans ces deux cas un enfant est assis sur l'embouchure de la corne d'abondance. Habituellement un crocodile est placé à côté du dieu (pl. XLIII, *d* ; XLIV, *c*, *f*) ; dans le bas figure quelquefois une nappe d'eau caractérisée par un alignement de feuilles (2) (pl. XLIV, *b*) ou de fruits (3) de lotus (pl. XLIV, *d*). La dernière représentation du Nil sur des monnaies paraît dater de Maximin (235-238) (4).

Euthénia est représentée dans les mêmes poses que le Nil, son front est orné de l'uraeus entre deux épis (5) ; elle est vêtue du chiton et du peplos, celui-ci fait poche, il est rempli de fruits (Poole, *l. c.*). La déesse s'appuie quelquefois sur un androsphinx (6), dans la main droite elle tient, avec le bout du peplos, des épis et des pavots (7).

Pour symboliser la crue on a, même sur les monnaies, essayé de faire figurer les seize enfants (pl. XLIV, *e*) (8). Ailleurs on en a considérablement réduit le nombre ; ils entourent quelquefois la corne d'abondance du dieu (9) ; un fleuron surmonte la corne, comme sur notre document.

Le plus souvent on a remplacé les enfants par un chiffre. C'est ainsi que sur notre planche XLIV, *f* [d'après Dattari, pl. XIX, nº 963 (Trajan)], figure

(1) Consulter R. St. Poole, *op. cit.*, pl. XIX, XX, XXI et p. LXXIV à LXXIX. Voir aussi *Numi Augg. Alexandrini ; Cat. della Coll. G. Dattari compilato dal proprietario 1901*, Le Caire, pl. XIII, XIX et XX.

(2) Dattari, *op. cit.*, pl. XX, nº 998, Trajan ; le dieu figure ici sur un char traîné par deux hippopotames.

(3) Dattari, *op. cit.*, pl. XIX, nº 442 (Domitien).

(4) Poole, *op. cit.*, nº 1800 (buste), 1801 (couché).

(5) Poole, *op. cit.*, pl. XXII, nº 1162 ; Dattari, pl. XIII, nº 881 (Domitia) notre pl. XLIII, *b* ; Dattari, pl. XIII, nº 3455 (Faustine, fille d'Antonin le Pieux).

(6) Dattari, *op. cit.*, pl. XIII, nº 1699 (Hadrien); Poole, *op. cit.*, p. 138, pl. XXII, nº 1162 (Ant. le Pieux).

(7) Poole, *op. cit.*, 138, pl. XXII, nº 1162.

(8) Dattari, *op. cit.*, pl. XX, nº 996 (Trajan).

(9) Henri Cohen, *Descr. hist. des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées Médailles Impériales*, 2ᵉ éd., t. II, 1882, médailles d'Hadrien, nº 986, p. 187, nº 997, pp. 188 et suiv., nº 1377, p. 219.



a



b d'après Dimand



c d'après Dimand

a. - Le Dieu Nil, Euthénia et Nilomètre (Antinoé), Musée du Louvre.
b. - Euthénia (Gaea ?), Ermitage.
c. - Nil, Ermitage.





a. - Enfants jouant dans les marais du Nil. (Antinoé), Louvre.

b. - Danse au voile (Antinoé), Musée Guimet.

le chiffre Iϛ = 16 (l'indication au-dessus de ce chiffre donne la date). Nous trouvons ce même chiffre Iϛ encore sur les n[os] 465, pl. XIX et 786, pl. XX du même ouvrage; ailleurs, notamment sur une monnaie d'Hadrien (*op. cit.*, n° 794, pl. XX) nous rencontrons IH, soit 18, donc le même chiffre que sur notre étoffe.

Le nilomètre représenté est quelquefois une stèle arrondie posée sur des gradins (pl. XLIV, *c*); un enfant lève les bras, indiquant le chiffre Iϛ, inscrit sur le monument (1); l'enfant tient dans sa gauche un bâtonnet (Dattari, *loc. cit.*), c'est peut-être le ciseau qui a servi à inscrire le chiffre. Plus tard nous trouvons un nilomètre en forme d'obélisque en face du Nil couché, un enfant l'escalade (2).

On voit que le chiffre, symbole de la crue, est le plus souvent 16; or, nous avons vu plus haut que le nombre de coudées nécessaire pour une bonne inondation diminue en descendant le Nil; dans le Delta ce nombre était bien inférieur à 16; c'est ainsi qu'à Mendès et à Xoïs (Sakha) on se contentait de 6 coudées (3). Les chiffres de 16 et de 18, inscrits sur les monnaies ne représentaient donc rien de tangible pour la région d'Alexandrie où ces pièces furent frappées; ils n'avaient qu'une valeur symbolique pour l'ensemble du pays dont dépendait la prospérité de la grande ville.

Nous avons vu que le Nil des monnaies tient dans la main droite un roseau. Sur notre étoffe, il élève un sistre qui, sur certaines monnaies, est l'attribut d'Euthénia (4), assimilée comme nous l'avons dit plus haut, à Isis. Euthénia, qui représente l'abondance procurée par le Nil, retient tout naturellement des fruits dans les plis de son vêtement (5).

En ce qui concerne l'oiseau noir au bec rouge allongé, qui vole au-dessus de la tête d'Euthénia, il rappelle peut-être l'ibis (6) qui figure sur certaines monnaies; c'est ainsi que nous le trouvons, debout sur un cippe, en face d'une déesse allongée qui semble personnifier l'Égypte, sur une monnaie d'Hadrien (7).

Aucune autre étoffe, à notre connaissance, ne donne le Nil et son épouse représentés en entier, mais nous connaissons des médaillons avec le buste du dieu.

C'est ainsi que l'Ermitage possède une pièce donnant le buste d'un vieillard barbu, couronné de roseaux, tenant la corne d'abondance (8); il est désigné par l'inscription NEIΛOC (pl. XLI, *c*). Un autre médaillon de l'Ermitage, qui fait pendant au Nil, montre le buste d'une femme que l'inscrip-

(1) Dattari, pl. XIX, n° 2765 (Antonin le Pieux).
(2) Poole, *op. cit.*, p. lxxvi, pl. XXI, n[os] 1577 et 1578 (Julia Maesa, années Heliogabale, vers 222).
(3) G. Daressy, *op. cit.*, p. 205.
(4) Reg. Stuart Poole, *op. cit.*, pl. XXI, n° 796.
(5) Reg. Stuart Poole, *op. cit.*, pl. XXII, n° 1162.
(6) Il existe bien un ibis noir (*Descr.*, 1828, t. XXIII, p. 401) à bec noir; notre médaillon n'a du reste aucune prétention de coloris justes puisque les personnages sont rouge vif.
(7) H. Cohen, *op. cit.*, n[os] 96 et 110, p. 114.
(8) M. Dimand, *Die Ornamentik der aegypt. Wollwirkereien*, 1924, pl. XIV.

tion ΓH désigne comme Gaea = Tellus, mais que les boucles libyennes et le nœud isiaque de son châle frangé apparentent avec Isis-Euthénia (pl. XLI, *b*). Le nœud isiaque, en effet, est porté par Euthénia sur certaines monnaies (1), les boucles libyennes appartiennent à Isis (2), ainsi que l'uraeus et le disque qui, flanqués d'épis (3), surmontent la tête de la déesse de l'Ermitage. On retrouve le nœud et les boucles chez l'Euthénia de la Tazza Farnese (4); ici la main droite tient des épis, le bras gauche s'appuie sur un sphinx (5).

Gaea figure sur des monnaies romaines du IIe siècle dont aucune cependant ne paraît avoir été frappée à Alexandrie; elle est caractérisée par un globe (6), un panier rempli de fruits, une corne d'abondance; habituellement, elle est accompagnée de quatre enfants (les saisons) (7). Furtwaengler reconnaît Tellus dans la femme étendue, tenant une corne d'abondance et accompagnée de deux enfants, du Grand Camée de Vienne (8).

Le buste de l'Ermitage n'a ni le globe ni les enfants qui caractérisent Gaea. Le gobelet que Dimand voit devant l'épaule gauche de la déesse (*op. cit.*, p. 70) pourrait bien être le bord supérieur d'une corne d'abondance qui, à la vérité, est commune à Euthénia et à Gaea; le nœud isiaque, les boucles, l'uraeus et toutes les autres particularités mentionnées, font au contraire penser à Isis-Euthénia; le fait que ce buste est le pendant de celui du Nil confirme cette attribution; l'inscription ΓH serait donc due à une erreur du tisseur.

Deux autres carrés (de la collection Fritz Iklé, Saint-Gall) représentent des bustes de déesses, l'une portant des épis, l'autre avec les fruits du lotus rose dans les cheveux aussi bien que dans les bras. Ces fruits comestibles ne rappellent pas seulement le Nil (9), ils font aussi allusion à l'abondance que procure l'inondation; il paraît donc s'agir encore une fois d'Euthénia; la déesse aux épis serait alors Gaea.

La déesse de la terre a du reste été représentée portant, comme Euthénia, des fruits dans une écharpe ou un repli de sa robe. Sur la mosaïque de Bêt Gîbrîn (Palestine) (10), c'est un buste de femme vu de face, des épis dans les cheveux; l'inscription ΓH, des deux côtés de la tête, est pareille à celle de

(1) R. St. POOLE, *op. cit.*, p. LXXIX, pl. XXI, n° 796 (regne d'Hadrien).

(2) Ad. FURTWAENGLER, *Die antiken Gemmen*, 1900, II, p. 255, pl. XXVI, 11, buste d'Isis couronnée d'épis, boucles libyennes; pl. XXXIII, 7, tête d'Isis ornée de l'uraeus et de boucles libyennes.

(3) Ces attributs reviennent par conséquent aussi à Euthénia, voir pl. XLIII, *b* reproduisant une monnaie (DATTARI, n° 881).

(4) Ad. FURTWAENGLER, *op. cit.*, pl. LV, la corne d'abondance tenue par le Nil est vide, ce qui, d'après cet auteur, atteste l'antiquité plus grande de ce camée.

(5) Comme l'Euthénia d'une monnaie alexandrine d'Antonin le Pieux (R. St. POOLE, *op. cit.* pl. XXII, n° 1162).

(6) H. COHEN, *op. cit.*, n° 1429, p. 225 « Tellus stabilis »; voir aussi SAGLIO, *Dict.*, V, p. 83, fig. 6.784.

(7) H. COHEN, *op. cit.*, n° 1435, p. 225.

(8) Ad. FURTWAENGLER, *op. cit.*, pl. LVI, et p. 257.

(9) Nous les avons rencontrés sur une monnaie du règne de Domitien (pl. XLIV, *d*).

(10) U. MONNERET DE VILLARD, *La Scultura ad Ahnâs*, 1923, fig. 10 et p. 37.

l'Ermitage. Par analogie avec cette mosaïque, qui date probablement du IVe siècle, Monneret de Villard voit une représentation de la Terre dans le no M. E. 44.070 du Musée du Caire, relief en pierre où figure le buste d'une femme, vue de face, le cou orné d'un gros collier à bulle; ses mains tiennent les deux bouts d'une poche remplie de fruits (*op. cit.*, fig. 8, 9).

Nous avons vu que la partie inférieure de notre document du Louvre représente un nilomètre, entouré des éléments habituels de la vie nilotique; nous avons vu aussi (p. 125) que les nilomètres se sont peu à peu simplifiés et se réduisaient finalement à une colonne graduée (1).

Sur les monnaies alexandrines, nous rencontrons quelquefois le Nil couché en face d'un nilomètre; c'est une stèle sur une monnaie d'Antonin le Pieux (138-161) (2), un obélisque sur une pièce du temps d'Héliogabale (vers 222) (3). Ainsi qu'il a été dit plus haut il ne semble pas qu'on ait frappé à Alexandrie des monnaies rappelant le Nil après le règne de Maximin (235-238).

Le nilomètre qui figure sur notre étoffe est très massif, il représente donc un type ancien; mais cela ne donne aucune indication pour la date de notre document qui, pour une série de raisons, ne peut pas être antérieur au IVe siècle.

Notre nilomètre (4) doit s'inspirer des petits sanctuaires, dont la forme nous est conservée par les lanternes en terre cuite que les musées possèdent en grand nombre (5); il en existe de rondes, trapues, avec toit conique; d'autres très élevées, en forme de phare (6). Des formes analogues se trouvent dans les brûle-parfums (7).

Les personnages qui, sur les étoffes égyptiennes, animent le Nil sont des jeunes garçons, ils sont toujours nus (8); quelquefois un bout d'écharpe flotte derrière l'épaule, il correspond au besoin de garnir un vide plutôt qu'à un vêtement réel. Les enfants de notre médaillon ont, comme tous leurs camarades, une épaisse chevelure bouclée noire, mais les yeux sont allongés alors que sur la plupart des autres étoffes, et notamment sur le châle de Sabine, ils sont ronds et même carrés. Le garçon au marteau est bien proportionné; la joie sur le travail terminé est exprimée avec justesse. Cet enfant porte un baudrier, passé sur l'épaule gauche. L'autre garçon serre

(1) G. DARESSY, *op. cit.*, p. 207.
(2) R. St. POOLE, *op. cit.*, pl. XXI, no 1152.
(3) R. St. POOLE, *op. cit.*, pl. XXI, nos 1577, 1587 et p. LXXVI.
(4) Sur notre nilomètre, nous ne voyons pas l'échelle qui en est la partie la plus importante; nous n'assistons qu'à l'inscription de chiffres correspondant à une crue particulièrement mémorable; nous savons que c'était l'usage d'inscrire ainsi des cotes remarquables. Le nilomètre d'Eléphantine a été couvert d'inscriptions de cette sorte.
(5) Voir S. LOESCHKE, *Antike Laternen und Lichthaeuschen*, Bonner Jahrb., 1909, p. 395.
(6) W. WEBER, *Die aegypt. griechischen Terrakotten*, 1914, p. 249, fig. 464 *b*, et p. 252, fig. 467; voir aussi C. M. KAUFMANN, *Aegypt. Terrakotten der griech. röm. und kopt. Epoche*, Kairo, 1913, p. 118, fig. 125 et 126.
(7) SAGLIO, Dict. V, Art. *Turibulum*, p. 544, fig. 7.181 et ROSTOWZEFF, *Die hellenistisch-röm. Architekturlandschaft*, dans *Röm. Mitteil.*, XXVI, 1911, p. 64 et 135.
(8) *Monuments Piot*, XXV, 1921-1922 (Ch. DIEHL), p. 106, fig. 1 et 2: voir aussi cette Revue, V, 1928, p. 215, pl. LIII (châle de Sabine).

un canard contre sa poitrine, geste habituel aux petits chasseurs du Nil (1); la barque qu'il monte est typique pour les marais du Nil, son profil figure sur les murs des tombes dès l'ancien Empire (2); c'est la barque aux deux bouts effilés, sans la moindre décoration, obtenue en liant ensemble des faisceaux de tiges de papyrus. Sur les étoffes l'arrière s'élève quelquefois plus haut que la proue (châle de Sabine), mais les bouts sont également droits, rigides, sans sculpture puisqu'il s'agit de paquets de joncs; ce type aussi se trouve dans l'Égypte antique (tombeau de Ti).

Rien ne montre mieux l'esprit décoratif qui a animé notre tisseur que la distribution des lotus. Le lotus qui figure sur les monuments de l'époque hellénistique n'est plus celui que nous connaissons par les tombeaux de l'Égypte antique. Les anciens n'avaient représenté que le Nymphaea caerulea (et peut-être le N. alba), plantes en tout point analogues aux Nymphaeas de nos pièces d'eau. Les feuilles rondes, plates et molles, nagent sur l'eau; leur bord est profondément incisé d'un côté, là où s'attache la tige; le fruit ressemble à celui du pavot, il mûrit sous l'eau (3).

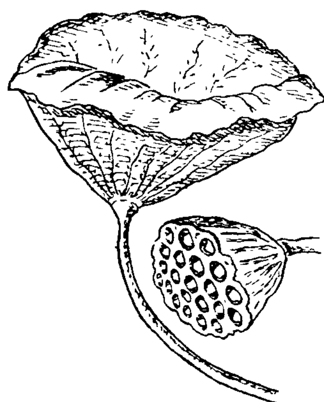


FIG. 1. — Feuille et fruit du lotus rose.

Le lotus hellénistique, au contraire, est le Nelumbium speciosum (Nymphaea Nelumbo), le lotus rose ou Antinoïen (ainsi appelé parce que ses fleurs et ses fruits couronnent la tête de marbre d'Antinoüs) (4). Les feuilles du Nelumbium s'élèvent sur une tige robuste bien au-dessus de la surface de l'eau, la tige s'insère au milieu de la feuille ronde à bords retroussés (fig. 1) (5), le fruit ressemble à une pomme d'arrosoir; aux trous de l'arrosoir correspondent 20 à 30 cavités, dont chacune contient une amande de la grosseur d'un noyau d'olive (6). Ces amandes sont comestibles et leur cueillette sur les étangs du Nil joue un rôle dans l'iconographie copte (7). Le fruit du Nelumbium se développe et mûrit au-dessus de l'eau, au bout de sa tige rigide.

Notre tisseur n'a pas la prétention d'imiter la nature, il utilise le lotus

(1) Voir cette Revue, V, 1928, p. 216.
(2) PERROT et CHIPIEZ, I, fig. 23.
(3) Ce lotus figure notamment sur des vases du règne de Thoutmôsis, III (PRISSE D'AVENNES, t. VII); voir aussi G. JEQUIER, *Décoration égypt.*, Plafonds et frises végétales du Nouvel Empire thébain, pl. XVIII et p. 24 (Plafond du tombeau de Sou-M-Nout (nº 92); Percy E. NEWBERRY, *El Bersheh* (*The tomb of Tehuti-Hetep*), pl. XXI, p. 30, etc... Consulter aussi Wm. H. GOODYEAR, *The Grammar of the Lotus*, 1891, p. 25.
(4) *Descr. de l'Égypte*, 1812; *Hist. nat.*, II, p. 303.
(5) Voir *Descr.*, *op. cit*, p. 309, GOODYEAR, *op. cit.*, p. 30.
(6) G. MASPERO, *Hist. anc.*, I, p. 66.
(7) Paul PERDRIZET, *Les bronzes grecs de la collection Fouquet*, pl. XXIII, 91, Pygmée dans une barque revenant de la cueillette du lotus.



a. - Décor d'une patère byzantine en argent trouvée à Cherchel.
(Musée du Louvre) d'après le cat. Musée africain du Louvre (Leroux).
b. et d. - Monnaies d'Alexandrie, représentant Euthénia et le Nil, (d'après Dattari).
c. - Tapisserie copte du Musée d'art industr. de Vienne.

a

d'après Alinari



b



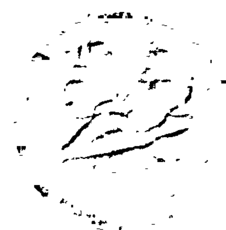
c



d



e



f

a. - Bas-relief en terre cuite du Palais des Conservateurs (Rome).
b.-f. - Monnaies d'Alexandrie représentant le Dieu Nil, (d'après Dattari).

pour remplir des vides, mais il connaît son modèle et il ne commet pas d'incongruités. Sur notre pièce, de la souche du lotus du milieu partent, formant une arabesque qui contourne le nilomètre, les tiges portant feuilles, fleurs ou fruits. L'irréalité de l'ensemble résulte aussi de l'inclinaison de la barque et de l'attitude de l'enfant au marteau ; ses mouvements semblent indiquer qu'il se trouve à terre alors que ses pieds, entourés de lotus, sont au niveau de la base de l'escalier qui se trouve forcément submergé.

Un autre médaillon du Louvre, un peu plus grand (largeur 137 mm.; hauteur 135 mm.), pl. XLII *a*, montre des enfants poursuivant ou fuyant des crocodiles; ces garçons nus, également en rouge vif, sont en tous points analogues à notre enfant au marteau ; leurs mouvements violents sont dessinés avec beaucoup de justesse.

Nous voyons que sur ces étoffes comme sur toutes celles que nous connaissons de la même époque (IVe et Ve siècle), il s'agissait uniquement de décorer une surface en y accumulant des éléments appropriés sans aucune préoccupation de perspective ou d'imitation de la nature. Pour montrer ce qu'est devenu ce décor dans la suite, nous reproduisons pl. XLIII *c*, une tapisserie en forme de feuille cordiforme de l'Oesterr. Mus. f. Kunst u. Industrie à Vienne. Le haut est occupé par deux personnages sans aucun attribut reconnaissable, mais dont l'attitude rappelle celle du Nil et de sa compagne; ces deux personnages sont assis sur un tapis. Dans le bas, nous avons un paysage nilotique strictement symétrique : deux barques dont la proue se termine en fleuron, des pêcheurs aux yeux carrés, relevant un filet; plus bas encore des poissons distribués en trois registres et nageant vers le milieu de la composition. Le coloris est très riche (1). Le fond rouge bordeaux, le tapis bleu, le filet vert, une barque est verte, l'autre jaune. Les cheveux sont noirs, cependant deux pêcheurs ont les cheveux verts. La plupart des contours sont noirs. Les pêcheurs sont en bleu, vert, jaune et rouge. La symétrie, la disposition par registres, le coloris, la présence du tapis, sans oublier la bordure composée de feuilles cordiformes, la forme en as de pique de l'ensemble, tout indique une main-mise du goût persan, atténué peut-être dans le coloris par une influence byzantine. Cette pièce paraît dater du VIe ou VIIe siècle.

A une époque bien antérieure à toutes ces étoffes, après la bataille d'Actium et aussi vers le milieu du IIe siècle, après les voyages d'Hadrien, les choses d'Égypte ont été fort à la mode à Rome. Les objets créés par les industries d'art d'Alexandrie furent importés et largement imités. Des plaques en terre cuite, fabriquées à Rome d'après des bas-reliefs alexandrins (2), évoquaient les rives du Nil, mais il s'agissait alors de véri-

(1) Nous devons à l'amabilité du Dr. Ernst, directeur de l'Oesterr. Mus. f. Kunst u. Ind., la photographie que nous reproduisons ainsi que des notes sur le coloris.

(2) Alb. GRENIER, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, 1925, p. 301.

tables paysages composés selon les règles de l'art hellénistique (1). Des terres cuites de ce genre se trouvent au Musée des Thermes à Rome, au Liebighaus de Francfort et dans beaucoup d'autres musées. Des enfants nus montent une barque dont les deux bouts sont recourbés en fleuron, un crocodile se repose sur la feuille d'un lotus, un hippopotame s'étire sur une langue de terrain du premier plan ; dans le fond, une cabane à porte cintrée ; sur le toit en chaume, pointu, se tient une cigogne (2).

Un bas-relief typique de ce genre se trouve au Palais des Conservateurs à Rome (3) (pl. XLIV, *a*). Comme sur les pièces déjà mentionnées, le paysage est coupé en deux par une colonne de l'encadrement (4). L'intérêt particulier de cette plaque est pour nous dans la barque dont la poupe se termine en col de cygne ; deux hommes nus exhibant leurs difformités la montent, l'un d'eux coiffé du pétase. Ces têtes anguleuses, presque caricaturales, se rencontrent dans les terres cuites d'Alexandrie, comme du reste dans celles d'Asie Mineure (5). Mentionnons encore un relief du Louvre à trois arcades ; des deux côtés un homme portant deux paniers au bout d'un long bâton ; dans le compartiment du milieu une barque aux bouts recourbés ; deux hommes vêtus du pagne, élèvent au-dessus de leur tête une longue cliquette (6).

Les mosaïques aussi rappellent quelquefois le paysage égyptien. Sur deux panneaux provenant de la villa Adriana (7), nous voyons une barque fluviale à poupe plate et à proue recourbée, et aussi un grand bateau à kiosque dont la proue est décorée d'une tête d'animal. Les jeunes garçons qui montent la barque sont habillés d'une tunique à manches courtes.

La mosaïque d'El Alia (8) représente une pêche à la seine ; autour d'un lac s'élève un paysage accidenté avec temples, bosquets sacrés, colonnades, autels, tours, pavillons, villas, huttes pour les esclaves ; la surface de l'eau est marquée par des zig-zags, mais les hommes qui marchent dans l'eau et aussi les poissons sont entièrement visibles.

Sur la grande mosaïque de Préneste, nous retrouvons les types de bateau de la villa Adriana. Cette pièce célèbre, dont notre planche XLV reproduit une partie (d'après l'éd. Alinari), représente un véritable tableau ; de l'eau traitée avec beaucoup de vérité émergent tonnelles, cabanes, temples ; des hippo-

---

(1) Voir notamment Th. SCHREIBER, *Die hellenistischen Reliefbilder*, 1889-1894.

(2) A. GRENIER, *loc. cit.* Cet oiseau a tout à fait l'attitude d'une cigogne, mais il semble établi que la cigogne n'a pas existé en Égypte.

(3) Nous devons la photographie (éd. Alinari) que nous reproduisons à l'obligeance du directeur du Musée des Conservateurs.

(4) H. VON ROHDEN u. H. WINNEFELD, *Architektonische roemische Tonreliefs der Kaiserzeit*, 1911, p. 155 et pl. XXVII ; voir aussi pl. CXL en bas (Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague).

(5) E. POTTIER et Sal. REINACH, *La nécropole de Myrina*, 1887, p. 485 ; P. PERDRIZET, *Les Terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet*, 1921, p. XIV.

(6) v. ROHDEN u. WINNEFELD, *op. cit.*, pl. CXLI et p. 159 ; voir aussi P. PERDRIZET, *Bronzes coll. Fouquet*, p. 67 et 68.

(7) B. NOGARA, *I mosaici antichi del Vaticano e del Laterano*, 1910, pl. XXXVI et p. 20.

(8) *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, t. II ; P. GAUCKLER, *Afrique proconsulaire (Tunisie)*, 1910, p. 39, n° 92.

potames, des crocodiles, très vivants, figurent à côté d'animaux fantastiques; de nombreux personnages forment des groupes pittoresques dont les attitudes sont en rapport avec leur entourage : pêcheurs, paysans, soldats, personnages visitant les temples ou prenant part à des festins sont représentés en costumes appropriés.

Nous avons vu que sur aucun de ces tableaux qui sont censés représenter le Nil, ne figure l'ancienne barque égyptienne qui, sur les étoffes décorées, bien qu'elles soient de deux cents ans environ postérieures, est seule présente (1). Faut-il en conclure qu'Alexandrie, ville maritime et cosmopolite, ignorait la tradition égyptienne, qu'on y composait des tableaux « égyptiens » selon des clichés pour satisfaire une clientèle étrangère, encore beaucoup moins au courant des choses d'Égypte? Faut-il au contraire penser que même les modèles de ces terres cuites et de ces mosaïques n'avaient jamais été exécutés à Alexandrie (2) et qu'on les établissait à Rome d'après le récit des rares voyageurs qui avaient risqué le déplacement ? La première hypothèse paraît plus plausible ; dans tous les cas, il faut encore rappeler que sur nos étoffes ce sont toujours de jeunes garçons nus qui s'ébattent dans le Nil, ce ne sont jamais les vieux pêcheurs difformes du panneau des Conservatori, ni les jeunes gens habillés de tuniques de la villa Adriana et encore beaucoup moins les personnages drapés dans leur manteau de la mosaïque de Préneste.



FIG. 2. — Bas-relief copte du Musée du Caire.

ERNST PFUHL (*Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923) a décrit des paysages nilotiques (d'Italie) peuplés de pygmées (II, § 945, p. 861) ou d'enfants (III, p. 699, pl. 310); ce sont toujours de véritables tableaux composés comme les bas-reliefs et mosaïques dont nous venons de parler.

(1) Un seul document des premiers siècles de notre ère trouvé en Egypte même montre, à notre connaissance, une barque à bouts recourbés (fig. 2). C'est en même temps la seule sculpture (de l'époque copte) représentant une scène du Nil; nous voulons parler du bas-relief en pierre, fragment d'un arc sculpté provenant de Coptos, conservé au Musée du Caire, et décrit par Jean MASPERO dans le *Recueil des Travaux relatifs à la phil. et archéol. égypt. et assyr.*, XXXVII, 1915, pl. IV, 1.

(2) Nous répétons que la grande mosaïque de Préneste forme une exception ; les animaux du Nil sont très vrais et certaines attitudes d'hippopotames n'auraient pas pu être imaginées par des personnes n'ayant jamais vu leur modèle. Voir l'article de G. Maspero sur les peintures des tombeaux égyptiens et la mosaïque de Palestrina (*Gaz. archéol.*, 1879, p. 77); consulter aussi le *Bull. de la Soc. royale d'Archéol. d'Alexandrie*, n° 24, 1929, p. 24; article de G. BENDINELLI *Influssi dell' Egitto ellenistico sull'Arte Romana*.

On peut bien comparer toutes ces œuvres (la mosaïque de Préneste toujours mise à part) aux paysages chinois qu'on confectionnait au XVIIIe siècle en France; dans les deux cas, le public était parfaitement satisfait de la ressemblance (1).

C'est le traitement qu'on a infligé au lotus qui montre combien peu les artistes des plaques en terre cuite s'inquiétaient de la réalité.

Déjà le socle de la statue du Nil (2) montre à l'extrémité droite de faibles tiges de roseau (3), portant de larges feuilles et (sur la même tige) plusieurs fruits de Nelumbium (fig. 3), alors que les tiges du lotus rose ne portent jamais qu'une feuille ou un fruit. Sur la terre cuite des Thermes, nous trouvons un crocodile perché sur une feuille de lotus qui s'élève bien au-dessus de la surface de l'eau; c'est encore une feuille de Nelumbium dont, nous l'avons vu, la tige est rigide, mais pas suffisamment cependant pour supporter une telle charge; ailleurs, nous voyons des tiges portant à leur base des feuilles lancéolées de roseaux et qui se terminent par un fruit de lotus rose. Sur la mosaïque de la villa Adriana, le fruit sort d'un bouquet de feuilles lancéolées (4). La plaque en terre cuite du palais des Conservatori, que nous reproduisons planche XLIV, ne donne en fait de plantes que des fleurs à pétales allongés, comparables à des tulipes. Et, cependant, tous ces tableaux ont un air de véracité absolue; les plantes du socle du Nil sont dessinées avec une sobriété et une netteté qu'une planche d'histoire naturelle ne pourrait dépasser.

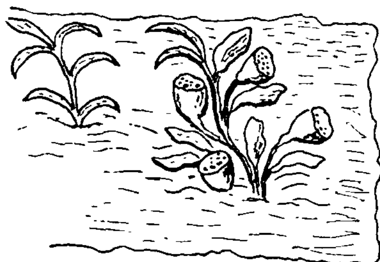


FIG. 3. — Socle de la statue du Nil (partie).

Sur les étoffes d'Égypte, au contraire, nous n'avons aucune prétention de réalisme, néanmoins les fruits aussi bien que les feuilles du lotus rose sont reconnaissables sans peine, et nous ne rencontrons jamais cette situation singulière d'un crocodile se balançant sur une feuille de Nelumbium.

Après ces reliefs, mosaïques et peintures qui, nous le rappelons, sont tous bien antérieurs à nos étoffes, et dont du reste pas un seul n'a été trouvé en Égypte, nous voulons terminer par une pièce datée et dont l'esprit se rapproche beaucoup plus de nos tapisseries, en particulier de notre médaillon du Louvre.

(1) Albert IPPEL (*Der Bronzefund von Galjûb*, 1922), s'élève contre la tendance de mésestimer les paysages égyptiens d'Italie (p. 95) sans cependant démontrer la véracité de ces représentations.

(2) H. BRUNN, *Denkmaeler griech. u. roem. Skulptur*, nº 196.

(3) Ces mêmes tiges fantaisistes se retrouvent dans la bordure d'une mosaïque de Santa Severa (SAGLIO, Dict., art. *Musiv. op.*, fig. 5.254).

(4) Pour la représentation du lotus également, la mosaïque de Préneste fait une exception honorable; les feuilles, les fleurs et les fruits s'élèvent au-dessus de l'eau au bout de leur tige rigide (voir pl. XLV à droite).

C'est une cuvette en argent de l'Ermitage (1) qui date du début du VI[e] siècle, puisqu'elle est poinçonnée à l'effigie de l'empereur Anastase (491-518) (2). Ici encore (pl. XLVI), nous avons un nilomètre important; il se compose, en effet, d'un soubassement cylindrique en gros appareil et d'une colonne à toit conique; cette colonne est divisée en segments, d'une coudée chacun, sans doute; un enfant nu monté sur le dos d'un camarade est en train d'inscrire en chiffres grecs, à ce qu'il semble (on ne peut reconnaître qu'un Δ), le niveau de l'inondation qu'il s'agit de commémorer. Il se sert pour cela d'un ciseau et d'un marteau exactement comme sur notre pièce du Louvre. Les enfants représentés en profil sont nus, bien proportionnés; comme style, ils ne diffèrent guère de ceux représentés sur les deux médaillons du Louvre. Ce style (si l'on excepte le garçon tenant un canard) n'a du reste rien de copte; il ne s'écarte pas sensiblement de celui des jeunes gens qui figurent sur la mosaïque de Chatby que Breccia (3) date du milieu du I[er] siècle de notre ère et qui sont ailés.

Sur cette cuvette de l'Ermitage, la scène du nilomètre est entourée des éléments du Nil, distribués sans aucune préoccupation de paysagiste : poissons, feuilles et fruits (?) de Nelumbium forment un semis, assez peu dense il est vrai; dans le creux d'une des deux feuilles se tiennent deux canards tout comme les oiseaux qui, sur le fragment de pierre du Musée du Caire (fig. 2), sont nichés dans une fleur de lotus.

Cette cuvette reflète donc exactement l'esprit dans lequel avaient été conçues toutes les tapisseries nilotiques fabriquées en Égypte, et plus particulièrement les deux médaillons du Louvre (4); nous trouvons le nilomètre isolé, comme au Louvre, débarrassé de toutes les architectures qui encombrent les bas-reliefs de Rome. Ce nilomètre est placé dans l'espace sans aucune indication de terrain, comme aussi le dieu Nil, Euthénia, et les enfants se tiennent dans l'air, sans s'appuyer sur rien, alors que dans les bas-reliefs d'Italie, bâtiments, animaux et personnages sont solidement campés sur des collines ou des rochers émergeant de la nappe d'eau. En Italie, l'eau elle-même est représentée avec ses reflets et ses remous, et les artistes ont pris soin de ne faire voir des bateaux, des bêtes et des plantes aquatiques, que la partie qui émerge.

---

(1) Leonid MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike*, 1929, pl. XVI et p. 75 (W. de Gruyter, Berlin éd.).

(2) MATZULEWITSCH [*op. cit.*, p. 11, 14, 23, 33, 121 (conclusions), et ailleurs] a examiné avec soin les pièces d'argenterie de l'Ermitage qui portent des poinçons byzantins; contrairement à l'opinion courante, il arrive (comme SMIRNOFF du reste) à la conclusion que ces poinçons n'ont pas été apposés après coup et qu'ils ont figuré sur les plaques d'argent avant leur décoration définitive; plusieurs de ces empreintes ont, en effet, été détériorées par le repoussage subséquent.

(3) Ev. BRECCIA, *La Mosaïque de Chatby* dans *Bull. Soc. archéol. d'Alexandrie*, n° 19, 1923, p. 158. Les personnages de cette mosaïque sont tous placés sur une étroite bande de terrain.

(4) Les analogies avec notre médaillon du Louvre auraient pu faire supposer que cette cuvette ait été fabriquée à Alexandrie; cette idée doit être écartée, puisque MATZULEWITSCH arrive (*op. cit.*, p. 62 et 63) à la conclusion que les poinçons impériaux ont été réservés à la ville de Constantinople. Les lotus de cette cuvette sont du reste traités avec une certaine fantaisie, ce qui ajoute aux arguments contre l'origine égyptienne.

Les tapisseries d'Égypte sont établies dans un tout autre esprit ; rien ne trahit une nappe d'eau, ni la couleur, ni le moindre mouvement de surface. Tout rappelle le Nil, mais le Nil n'est nulle part. Tous les éléments de la décoration sont disposés pour qu'aucun vide ne se produise (1). Ce souci de remplir l'espace disponible et de subordonner la composition à l'effet décoratif, cette absence de tout « paysage » n'est pas hellénique, tout ceci vient de l'Orient, et aucune parcelle de cet esprit n'est entrée dans la composition des tableaux alexandrins trouvés à Rome.

Cette façon de placer dans le vide les éléments du décor n'est pas le seul procédé emprunté à l'Orient. Si sur les monnaies alexandrines se manifeste le souci d'appuyer le sujet solidement sur des rochers ou d'autres supports (2), comme le veut l'esthétique hellénistique, nous y trouvons quelquefois une séparation en deux registres ; une ligne droite horizontale suffit pour indiquer qu'au-dessus c'est la terre, tandis qu'au-dessous du trait c'est l'eau. L'eau elle-même n'est indiquée par aucun signe, elle est caractérisée par un alignement de feuilles (pl. XLIV *b*, Dattari, n° 998), ou de fruits (pl. XLIV *d*, Dattari, n° 442) de lotus.

Ce procédé provient de Mésopotamie. Sur les bas-reliefs assyriens, nous voyons la terre et l'eau séparés par un trait horizontal ; l'eau caractérisée par des poissons, des nageurs, des barques ou des radeaux, est en outre marquée par des ondulations (3). Les poissons et toutes les autres parties immergées sont du reste visibles en entier. Ce procédé conforme aux principes des registres, cher à la Mésopotamie antique, se retrouve encore sur certains monuments sassanides. C'est ainsi qu'un plat de l'Ermitage, provenant de Tomyzski, Gouvernement Perm, montre un cavalier jouant de la flûte et assis sur un animal ailé, placé dans un terrain avec plantes ; la partie inférieure, délimitée par un trait, représente l'eau marquée par des imbrications et des poissons entièrement visibles (4). Sur un autre plat provenant de l'ancienne Collection Stroganoff, deux béliers sont placés symétriquement près d'un arbre, autour duquel s'enroule un serpent ; au-dessous d'un simple trait représentant le terrain, nous avons une nappe d'eau caractérisée par des imbrications ; il en émerge des têtes de poissons (5).

---

(1) Ce que nous disons ici s'applique aussi au décor maritime qui, en Égypte au moins, ne se mélange jamais avec le décor nilotique, mais qui, sur les Gobelins égyptiens, est représenté d'après les mêmes principes. Ces tableaux maritimes sont à Antinoé généralement monochromes et de qualité bien supérieure aux tableaux nilotiques presque toujours très coptes. Cette différence cadre bien avec l'hypothèse que nous avons émise (*Mélanges Linossier*, 1932, p. 433. *Les Débuts du Vêtement Copte*, voir en particulier, p. 457). Les sujets maritimes ont au début été copiés tels quels sur des modèles hellénistiques venus tout au moins d'Alexandrie, alors que les tableaux nilotiques ont été créés par les tisseurs coptes.

(2) Voir Dattari, *op. cit.*, n° 888, Euthénia appuyée sur un sphinx (Domitia), n° 3455 ; Euthénia appuyée sur un rocher (Faustina, fille d'Antonin le Pieux) ; n° 1794, le dieu Nil appuyé sur un rocher (Hadrien).

(3) Voir par exemple, H. R. Hall, *La Sculpt. babyl. et assyr. au British Mus.* (*Ars Asiatica*, XI, 1928), pl. XL et XLV ; Perrot, t. II, fig. 212.

(4) Smirnoff, *Argenterie orientale*, pl. XXI, n° 48.

(5) Smirnoff, *op. cit.*, pl. LX, n° 95.

Pour les tapisseries d'Égypte, on n'a jamais, à notre connaissance, utilisé ce procédé. Dans les représentations terrestres, on a appliqué quelquefois le système hellénistique ; c'est ainsi que sur les trois tableautins du châle de Sabine les pieds des personnages sont placés sur une large bande de terrain, couleur vert-pré (Musée Guimet, n°s 1230 et 1231) (1). Ailleurs, notamment sur des médaillons représentant des cavaliers galopant, le terrain se réduit à une bosse placée entre les pieds du cheval. Ce dispositif se trouve notamment sur le n° 686 (Musée Guimet), où tous les vides sont garnis par des feuillages (de vigne) ; sur le n° 1196 : un centaure galope par dessus cette bosse ; sur le n° 932 : un enfant nu portant une ciste pose le pied droit sur la bosse remplaçant un rocher.

La suppression complète du terrain est donc ainsi amorcée aussi pour les décors terrestres et par le fait nous possédons une série de compositions où les personnages flottent dans l'espace exactement comme sur nos médaillons nilotiques du Louvre. Notre planche XLII *b* reproduit un fragment du Musée Guimet (n° 489) finement exécuté, donnant un exemple typique de ce procédé, nouveau dans le monde hellénistique. Une danseuse agenouillée, le torse nu, une écharpe arrondie au-dessus de sa tête, semble tenir dans les mains étendues des torches ; il est cependant probable que ce sont simplement les bouts de l'écharpe. Ce motif de l'écharpe s'arrondissant au-dessus de la tête est très employé dans l'art hellénistique ; habituellement il ne s'agit pas de danseuses, mais de Néréïdes dont l'écharpe se gonfle sous l'effet du vent. La danseuse à l'écharpe est fréquente sur les monuments sassanides, le vêtement retombe comme ici sur la ceinture, laissant le torse et les pieds nus ; les bouts de l'écharpe sont gonflés et forment entonnoir. Herzfeld en a publié des exemples typiques dans ses *Malereien von Samarra* (p. 30 et suivantes).

La danseuse de notre médaillon est accompagnée de trois hommes armés dont un seul est entièrement conservé ; il est nu, un manteau est posé sur le bras droit, la main tient une lance, les jambes sont croisées, les pieds chaussés de brodequins ; l'homme en face du premier semble courir vers le milieu, il tient un bouclier ; du troisième, au milieu au-dessus, on ne voit que ce qui peut être un arc et des fragments d'un bouclier. L'encadrement est formé de vases, dont chacun porte deux tiges fleuries qui s'entrecroisent avec les branches voisines.

Cette jolie composition monochrome (pourpre) qui n'a de copte que l'arrangement maladroit des jambes croisées du guerrier à la lance, est composé d'après les principes que l' « antique byzantine » adopta, sans doute avant le début du VIe siècle, date des premiers plats en argent datés, publiés par Matzulewitsch (2). Notre document doit dater du IVe ou du Ve siècle ;

(1) Les scènes nilotiques qui encadrent ces tableautins montrent une phase plus avancée. Les jambes de tous les enfants qui pataugent dans l'eau sont cachées par une feuille de lotus, de façon qu'on ne peut pas se rendre compte si l'artiste comptait suivre les anciens procédés en cachant les membres immergés. Les poissons, dans tous les cas, sont entièrement visibles.

(2) Matzulewitsch, *op. cit.*, p. 38, 54, 75, et ailleurs.

nous avons expliqué ailleurs (1) les raisons pour lesquelles il semble exclu qu'une pièce quelconque provenant des fouilles Gayet à Antinoé soit postérieure au milieu du VIe siècle ; or le médaillon n° 489 du Musée Guimet n'appartient certainement pas à la toute dernière partie de l'époque couverte par la collection du Musée Guimet. Il semble résulter de ces considérations que la nouvelle formule qui supprime toute indication de terrain dans les compositions décoratives, formule qui est celle de l' « antique byzantine » de Matzulewitsch se manifeste dès le IVe siècle.

L'origine « barbare », c'est-à-dire orientale de cette formule, paraît certaine. Sur les bas-reliefs assyriens, personnages et animaux sont quelquefois répartis sur une surface sans aucun support (2). L'époque qui précède immédiatement l'avènement des Sassanides ne nous a pas laissé beaucoup de documents certains, ni en Perside où la tradition achéménide, héritière elle-même des formules mésopotamiennes, s'était réfugiée, ni dans les vastes régions avoisinant la mer Noire et la Perse du Nord, où certainement déjà à ce moment un style était formé.



FIG. 4. — Plat du Musée Roumiantzoff, Moscou (d'après Smirnoff).

Nous signalons cependant dans cet ordre d'idées trois documents trouvés en Russie et publiés par SMIRNOFF (3). Le plat de la figure 25, le plus lisible (Musée Roumiantzoff, Moscou) porte au centre un cavalier (fig. 4) dont le torse et la tête coiffée d'un casque pointu se présentent de face. La main gauche élevée tient un faucon, la main droite s'appuie sur la croupe du cheval (4) ; c'est donc une scène de chasse, mais d'après l'attitude du personnage, encore davantage une scène de parade ; le sujet principal est entouré d'animaux placés dans tous les sens selon l'espace disponible.

C'est bien le principe de nos médaillons tissés, mais il est impossible d'affirmer que ces trois documents d'exécution très fruste, publiés par SMIRNOFF, soient antérieurs à l'empire sassanide ou même contemporains de celui-ci.

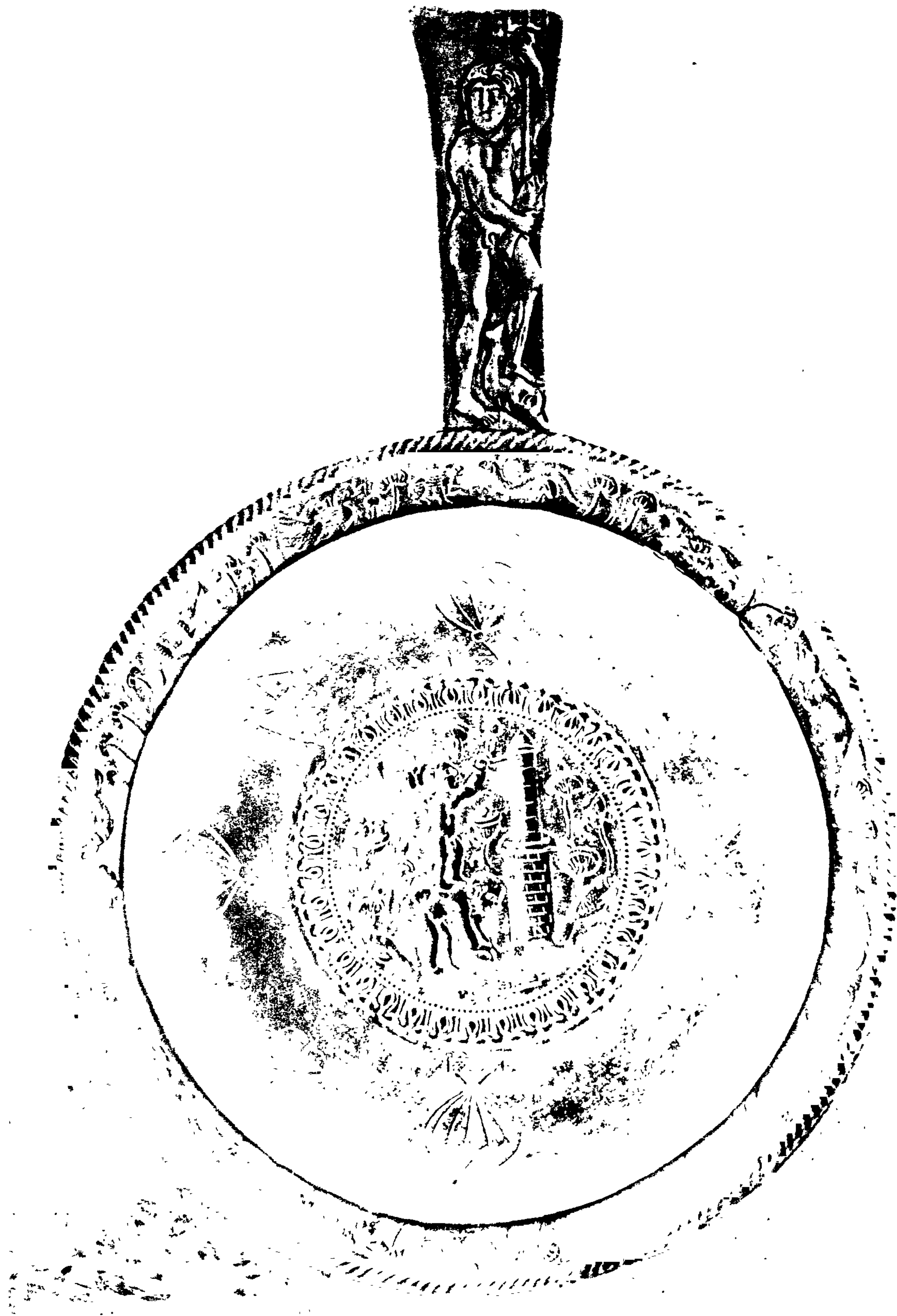
Nous possédons, par contre, un grand nombre de témoins sassanides contemporains de nos pièces ou franchement postérieurs, que nous mentionnons cependant pour montrer la grande faveur dont jouit ce dispositif dans le monde oriental.

(1) *Revue des Arts asiatiques*, 1928, V, p. 239.
(2) Voir, par exemple, H. R. HALL, *op. cit.*, pl. XXVI *b*, bas-relief des guerres de Tiglath Pilasar III (Nimrûd).
(3) SMIRNOFF, pl. XCI, fig. 24, 25, 28.
(4) Un geste identique sur un très beau médaillon en tapisserie du Louvre (legs Marteau), qui a été publié par Ch. DIEHL dans les *Monuments Piot*, 1921-1922, p. 122 et pl. XII ; le cheval est au galop, la main gauche du cavalier est levée, mais l'oiseau manque.



d'après Alinari

Partie de la mosaïque de Préneste.



d'après Matzulewitsch

Cuvette byzantine en argent (Ermitage).

Un décor de ce genre se trouve sur un plat de l'ancienne collection Stroganoff (1) ; un prince assis sur un tapis occupe le centre, deux serviteurs, deux musiciens et deux lions remplissent symétriquement l'espace laissé libre.

Sur un plat de Leningrad (2) figure une forteresse entourée de cavaliers distribués dans l'espace et superposés les uns aux autres, sans aucune indication de terrain.

Très nombreux sont les plats d'argent avec des scènes de chasse où des reminiscences de terrain sont indiquées tout au plus par quelques imbrications symétriques placées dans un coin et décorées le plus souvent de feuillages également symétriques.

C'est ainsi qu'un plat célèbre de la Bibliothèque Nationale montre le roi Khosrau II à la chasse (3). Tout l'espace laissé libre par le cavalier et sa monture est rempli d'animaux, tués ou en fuite.

Sur d'autres plats on s'est limité à deux animaux pour garnir les vides. Sur un plat trouvé à Maltzewa (Gouvernement Perm) (4), un tigre mort est placé sous le cheval galopant, un autre en fuite est debout, dressé contre le bord du plat; le roi lui décoche une flèche dans le dos. Cette posture très peu naturelle pour un animal en fuite quel qu'il soit, est tout à fait anormale pour un tigre. Elle ne peut s'expliquer que par le désir de remplir un vide en logeant un animal courant contre le bord montant du plat, exactement comme on a placé la barque presque debout sur le médaillon du Louvre (5). On a cependant trouvé convenable de relier ce tigre au sujet principal, le roi ; il tire une flèche dans son dos et, pour augmenter la vraisemblance, on a dessiné les pattes de derrière du tigre comme si, vraiment, il s'était dressé debout.

Une scène analogue se trouve sur un plat de l'Ermitage provenant de Klimova (6), où le roi à pied transperce de son épée un lion debout qui lui tourne le dos.

De nombreux plats sassanides représentent un roi attaqué par un lion qui se dresse face au chasseur. Cette formule du fauve dressé pour l'attaque, très en faveur depuis la plus haute antiquité, non seulement en Mésopotamie, mais qui sous la forme du corps à corps a pénétré aussi dans le bassin de la Méditerranée, a un rapport avec le dispositif qui nous occupe seulement quand, comme en Perse sassanide, toute indication de terrain a disparu. Sur un plat de l'Ermitage (7), le roi attaque à la lance un lion

---

(1) Smirnoff, pl. XXXV, n° 64 ; Fr. Sarre, *Die Kunst des alten Persiens*, 1922, pl. 109.
(2) Sarre, *op. cit.*, pl. 105.
(3) Smirnoff, pl. XXXI, n° 69 ; Sarre, pl. 107.
(4) Collection Stroganoff (Smirnoff, pl. XXXII, n° 60), Sarre, pl. 108.
(5) Dans l'Afrique du Nord il existe des mosaïques tardives, établies dans un but didactique, où les sujets sont placés dans tous les sens ; voir notamment la mosaïque des Thermes privés de Medéina (les différents types de bateaux), *Cat. Musée Alaoui*, n° 166.
(6) Smirnoff, pl. CXXII, n° 308.
(7) Smirnoff, pl. XXXIV, n° 63.

dressé devant lui, un autre lion se trouve mort sous les pieds avant du cheval. Une protubérance symétrique placée contre le bord du cercle représente le terrain.

MATZULEWITSCH, dans l'ouvrage que nous avons cité à plusieurs reprises, donne toute son attention à l'introduction à Constantinople de ce parti pris oriental qui devient un élément important de l' « Antique byzantine ». Sur les plats en argent à poinçons ce phénomène fait son apparition au début du VIe siècle; la cuvette au nilomètre (pl. XLVI) en est une des premières manifestations puisqu'elle date du règne d'Anastase. Sur un plat de l'Ermitage provenant de Kopčiki (1), qui, d'après ses poinçons, doit dater de Justinien Ier (527-565), le terrain est représenté par la ligne horizontale sur laquelle tous les personnages sont placés. Cependant, nous trouvons à Byzance encore au VIe et même au VIIe siècle des pièces établies d'après l'ancienne formule (2). C'est d'abord la patère de Cherchel, pl. XLIII, *a* (Musée du Louvre, collections de l'Afrique du Nord) portant des poinçons byzantins du règne de Justinien Ier; ici des scènes de pêche ont pour cadre un véritable paysage, les pêcheurs étant assis sur des rochers (3); les accessoires cependant, poissons, paniers, coquillages, sont répartis dans l'espace sans autre souci que la décoration de la surface. Alors que poissons et coquillages sont visibles en entier, un canard est figuré nageant (la partie immergée invisible). C'est ensuite la cuvette avec Méléagre (Ermitage) (4) qui porte des poinçons du règne d'Héraclius (610-641); elle a été trouvée ensemble avec un plat sassanide dont nous parlons plus haut (Smirnoff, pl. XXXIV, no 63); cette pièce présente un paysage important, elle est contemporaine d'un seau de Vienne (5) où le sol a complètement disparu.

Il est clair qu'on a copié dans certains ateliers pendant longtemps des formules anciennes, alors qu'ailleurs on était davantage ouvert à des influences étrangères. Le paysage pittoresque n'a du reste jamais été éliminé complètement puisqu'il a été adopté par l'iconographie chrétienne, ainsi que le fait remarquer à juste titre MATZULEWITSCH (6). Cette constatation confirme du reste que l'élimination du paysage à laquelle nous avons assisté n'est pas un processus normal de décadence qui atteindrait toutes les manifestations de l'art classique expirant. Cette élimination est due à une influence étrangère agissant plus ou moins fortement selon la réceptivité des ateliers.

Si les premières pièces de Constantinople datées par des poinçons et annonçant la disparition du paysage hellénistique sont du début du VIe siècle (la cuvette au nilomètre paraît en être la première), les recherches de MATZULEWITSCH permettent d'attribuer au IVe siècle un plat de l'Ermitage trouvé

(1) MATZULEWITSCH, *op. cit.*, p. 39, pl. III.
(2) MATZULEWITSCH, *op. cit.*, p. 75.
(3) A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Musée africain du Louvre*, 1906, pl. XVII (E. Leroux éd).
(4) MATZULEWITSCH, *op. cit.*, p. 17, pl. I.
(5) MATZULEWITSCH, *op. cit.*, p. 38 et 39, pl. VII, XI.
(6) MATZULEWITSCH, *op. cit.*, p. 50.

à Kertch et représentant le triomphe d'un empereur byzantin (1). Cette constatation, si elle se confirme, est très importante, aussi en ce qui concerne le costume qu'on aurait à première vue supposé moins ancien. Dans tous les cas, le terrain n'est représenté sur ce plat que par quelques écailles placées sous les pieds des personnages et du cheval (2). Ce plat fabriqué en Crimée serait donc le premier exemple en toreutique de l'évanouissement du paysage hellénistique sous l'influence de l'art « barbare ».

Cette évolution a du reste dû se manifester à Constantinople aussi dès le IVe siècle. G. RODENWALDT a publié plusieurs études à ce sujet (3). Il constate à la cour de Byzance dès l'époque constantinienne des signes manifestes d'influence orientale. C'est au IVe siècle qu'il place le camée de Belgrade (4), il cite aussi (5) le sarcophage dit de Sainte-Hélène sur lequel chevaux et piétons semblent collés sur la paroi lisse sans aucune indication de paysage. Ce sarcophage en porphyre est à la vérité, comme le rappelle STRZYGOWSKI (6), d'origine égyptienne, et ne prouverait donc rien pour les tendances à Byzance même. Cependant ce mouvement sous l'influence d'un art barbare étant constaté en Crimée au IVe siècle, le même mouvement se manifestant en Égypte à la même époque (si les étoffes qui ne sont pas datées ne suffisent pas à le prouver, nous avons le sarcophage de Sainte-Hélène pour le démontrer), il est naturel que la capitale ait été influencée en même temps, car c'est de là que l'Égypte a dû recevoir l'impulsion, une action de la Perse paraissant exclue dans le cas qui nous occupe.

Des influences de la Perse se sont exercées en Égypte dès le début du IVe siècle et dans des directions très diverses. De nombreux textiles notamment ont été importés dès cette époque. Ils sont tous, Gobelins aussi bien que soies tissées, établis dans le style sévère, les sujets représentés étant, surtout au début, très schématiques et disposés par registres (7). Un seul Gobelin sassanide fait exception ; c'est la paire de jambières à l'effigie d'un roi présidant une bataille (Musée des Tissus, Lyon, n° 243 ; Musée Guimet, n° 1251). Les combattants sont distribués dans l'espace sans aucune indication de terrain, le trône du roi lui-même ne repose sur rien ; dans le haut de la composition seulement se trouve la représentation symbolique d'une montagne.

Ces deux jambières sont les seuls textiles sassanides qui montrent le parti pris « barbare » dont nous constatons l'apparition dans le monde hellé-

(1) MATZULEWITSCH, *op. cit.*, p. 95-100.
(2) N. M. BÊLAEV, *Ornementation des vêtements*, etc., dans *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov* (en russe), 1926, fig. 19 ; MATZULEWITSCH, *op. cit.*, pl. XXXIII.
(3) *Jahrbuch d. archaeol. Inst. d. Deutschen Reichs*, XXXVII, 1922, p. 17 ; *Mitteil. d. d. archaeol. Inst. Rom*, XXXVI-XXXVII, 1921-1922, p. 86.
(4) FURTWAENGLER, *op. cit.*, III, p. 453.
(5) *Jahrbuch*, p. 34.
(6) STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 75.
(7) Dans les soies tissées « mécaniquement » ce dispositif est presque obligatoire ; quant aux gobelins en laine nous n'en possédons qu'un très petit nombre.

nistique dès le IVe siècle. N. Toll (1) les a datées de la fin du VIe siècle; nous sommes obligés de les attribuer au Ve siècle, puisque, comme expliqué ailleurs, Antinoé ne nous a pas donné des documents de la fin du régime byzantin (en Égypte). De toutes façons, ces jambières n'ont donc pas pu inspirer nos deux médaillons du Louvre qui sont bien antérieurs ; au point de vue du coloris notamment, les tisseurs qui ont confectionné ces derniers n'ont rien appris de leurs collègues sassanides.

C'est par conséquent une autre influence orientale qui est responsable de la révolution qui a transformé le paysage hellénistique à partir du IVe siècle et qui se manifeste plus particulièrement dans l'arrangement des scènes nilotiques, si nombreuses à Antinoé.

Matzulewitsch ayant découvert dans l'art de Kertch du IVe siècle un mouvement analogue (2), il est probable que c'est l'art des « Barbares du Nord » qui a agi en Égypte également, par l'intermédiaire sans doute de la capitale.

R. Pfister.

---

(1) *Recueil dédié à la mémoire de N. P. Kondakov*, 1926, p. 93 (en russe).
(2) Matzulewitsch, *op. cit.*, p. 100.

L'INFLUENCE DES CIVILISATIONS CONTINENTALES SUR L'AGE DE PIERRE AU JAPON (1)

SECTION I. — OBJETS DE PIERRE

INTRODUCTION

On constate au Japon, à la dernière époque néolithique, la diffusion d'une civilisation du métal d'origine étrangère.

Au point de vue géographique du pays de provenance de cette nouvelle civilisation, on propose les trois théories suivantes :

I. Chine proprement dite;

II. Sud de la Chine ou Indochine ;

III. Sibérie septentrionale.

Il a été trouvé au Japon des objets de bronze, seulement dans la partie ouest, surtout au nord de Kyûshû et sur la côte de Setonaikai (région de la Mer Intérieure) ; rien dans la partie nord. Pour cette raison il est difficile d'admettre que la civilisation du bronze de la Sibérie ait pénétré au Japon par le nord. La civilisation du bronze en Indochine ou dans le sud de la Chine est représentée particulièrement par un genre de tambour, elle n'est pas plus ancienne que celle du Japon. Peut-être correspondent-elles l'une et l'autre au même âge historique ou presque (2).

Nous avons découvert en Sibérie, tout près de la Corée, un ou deux exemples d'objets de bronze du même type qu'au Japon, mais en général l'instrument de bronze du Japon provenait de la Chine proprement dite, ce qui est conforme à la première théorie.

Nous pouvons croire que la première époque de bronze du Japon correspond justement à la dernière époque de la dynastie des Han antérieurs en Chine, soit vers le 1er siècle avant J.-C., parce que nous avons trouvé chez nous des épées et d'autres objets de bronze de la forme des Han antérieurs, mais nous n'avons pas découvert jusqu'à présent d'objets de style plus ancien (3). La deuxième nouvelle civilisation de l'âge de fer nous est

(1) Communication faite à la Société d'Anthropologie de Paris le 2 juillet 1931.

(2) V. Goloubew, *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, **B.E.F.E.O, XXIX**, 1929.

(3) Nous trouverons sur l'âge historique des objets de bronze provenant du Japon les mêmes opinions chez les savants japonais : prof. K. Hamada, Dr. K. Takahashi et M. S. Umehara.

venue des Trois Royaumes de la Chine, vers le IIIe siècle après J.-C. Nous le savons aussi d'un autre côté parce qu'il existe en Chine depuis la dernière moitié du IIIe siècle après J.-C. une littérature donnant des précisions sur le Japon.

Il faut bien penser qu'il a fallu plusieurs siècles pour que cette civilisation chinoise pénètre jusqu'au nord du Japon, car les nouvelles civilisations sont arrivées toujours de l'Ouest. Nous étudierons ici la rapidité de la diffusion de la civilisation qui l'avait précédée : civilisation de la pierre acceptant la nouvelle civilisation, ses conditions et sa situation.

I

RELATION TYPOLOGIQUE ENTRE LES OBJETS DE PIERRE ET LES OBJETS DE BRONZE

Nous étudierons d'abord les objets en pierre dont la forme a subi l'influence de la forme des objets en bronze.

En général, dans les terrains d'origine, on trouve surtout des objets en bronze, copiés sur des formes faites en pierre, mais le contraire se produit dans des pays comme le Japon, qui, influencés par la civilisation du métal venue de l'extérieur, copiaient en pierre les objets de bronze.

Il existe au Japon seulement trois genres d'objets en bronze : la cloche, l'épée ou la lance, la pointe de flèche. La cloche en bronze est un objet particulier au Japon, comme les tambours sont particuliers à l'Indochine, et il n'en existe pas de copie en pierre. Les lances et les épées en bronze sont parvenues de la Chine par la Corée, où elles existaient déjà copiées en pierre, ainsi que des pointes de flèche en bronze copiées également en pierre.

1. — *Pointes de flèche en bronze et en pierre polie.*

Il y a une quantité de pointes de flèche en pierre dans les sites néolithiques du Japon, mais elles sont toujours taillées. On en constate trois types différents : *a*, les formes triangulaires ou formes triangulaires à base formant deux ailerons ; *b*, la même forme avec pédoncule ; *c*, la forme de losange.

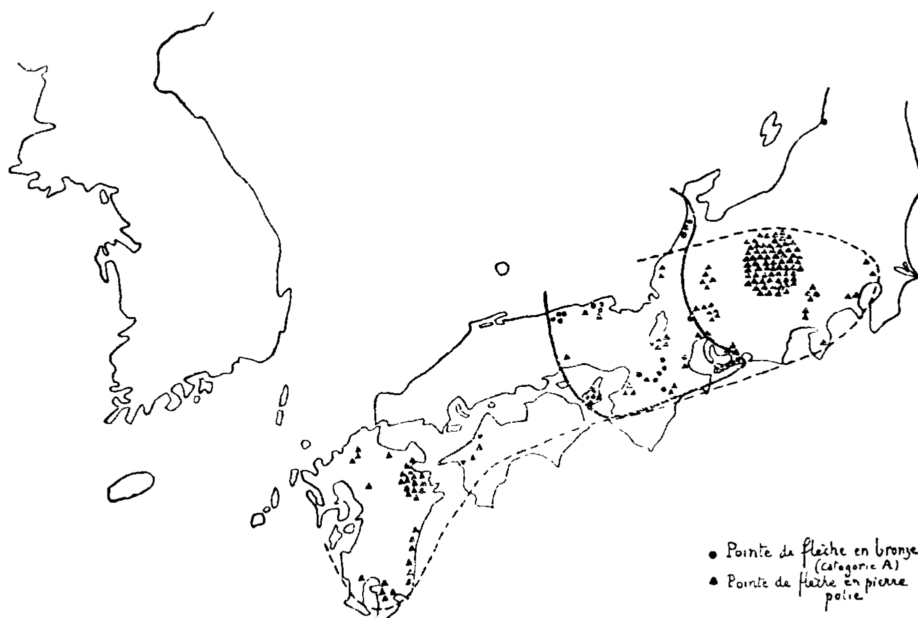
Dans les sites énéolithiques, nous pouvons rencontrer les pointes de flèche en pierre polie. Elles sont en ardoise mais pas assez aiguës pour servir d'arme d'attaque. On y relève les trois formes suivantes ; *a*, forme triangulaire ; *a'*, forme triangulaire percée de deux petits trous ; *b*, forme triangulaire à pédoncule.

Les pointes de flèche en bronze se divisent en deux catégories : la caté-

gorie A qui se trouve conjointement avec les pointes de flèche en pierre polie dans les sites énéolithiques. Trois formes : *a*, forme triangulaire ; *b*, forme triangulaire à pédoncule ; *c*, forme de feuille de saule (1). La catégorie B des pointes de flèche en bronze se trouve conjointement avec les objets en fer dans les tombeaux anciens. Les tombeaux anciens appartiennent toujours à l'âge de fer au Japon. Les pointes de flèche de la catégorie B ont beaucoup de variétés de forme, mais la forme *a* de la catégorie A manque ; et les formes *b* et *c* subissent des transformations.

Les pointes de flèche en bronze de la catégorie A sont distribuées entre la région du nord de Setonaikai et la côte de la mer du Japon ; et celles de la catégorie B s'étendent jusqu'à la plaine de Kanto sur la côte du Pacifique (1).

Les pointes de flèche en pierre polie sont distribuées en plus petite quantité non seulement dans le domaine de distribution des pointes de flèche en bronze de la catégorie A, mais existent encore autour de ce domaine qui s'étend sur toutes les parties occidentales du Japon (voir carte 1).



CARTE 1. — Distribution des pointes de flèche.

2. — *Épées et lances en bronze et épées en pierre polie.*

Le pays d'origine des épées et lances en bronze est sans doute la Chine ; celles du Japon ont trois formes différentes : formes étroites, plates et de *ka* (2) de la Chine. La forme plate des lances en bronze indiquerait que

(1) R. MORIMOTO, *Nippon Seidoki-jidai Chimei-Hyô* (Tableau des sites de l'âge de bronze au Japon), 1929, Tôkyô.
(2) GILES, *Dict.*, n° 6061.

ces objets sont plutôt des objets de cérémonie. Elles sont particulières au Japon, leur longueur atteint quelquefois un peu plus d'un mètre et la lame

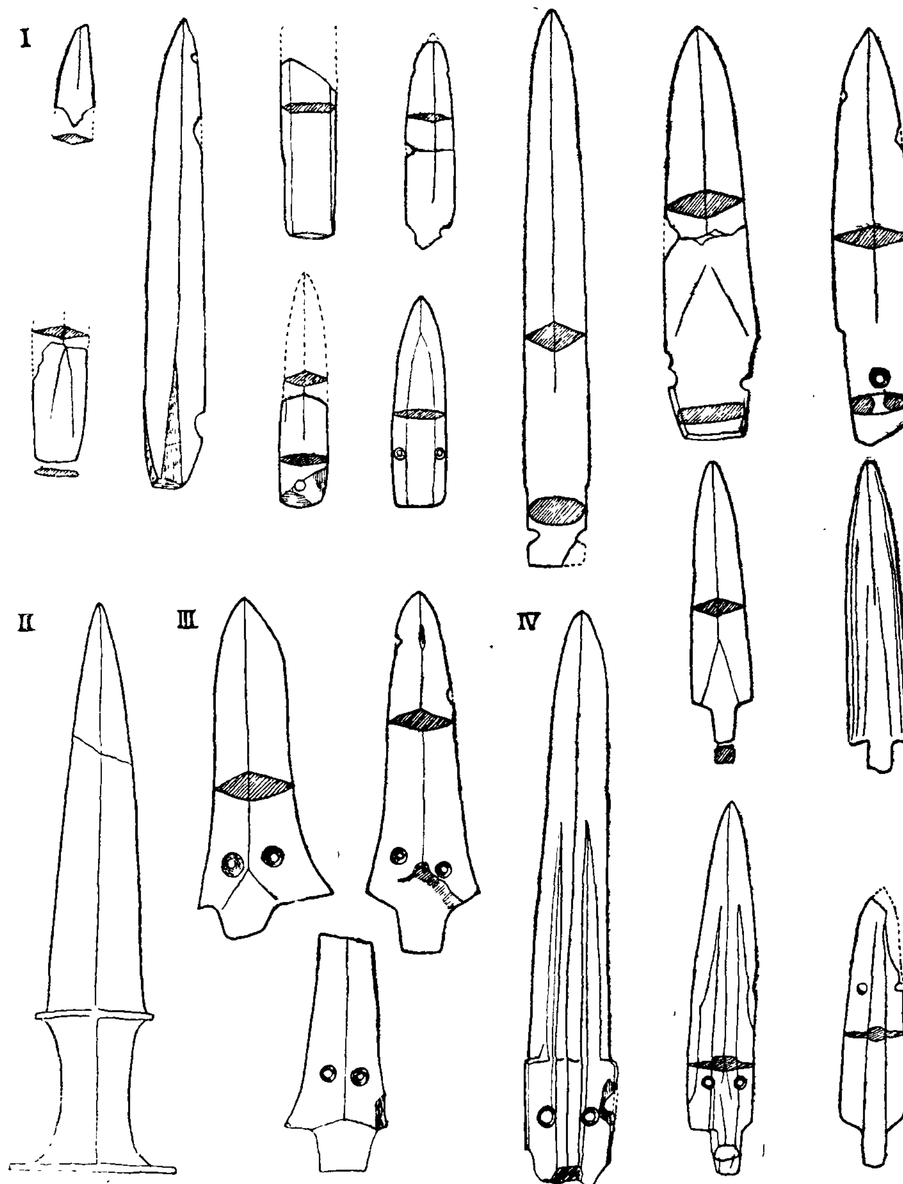
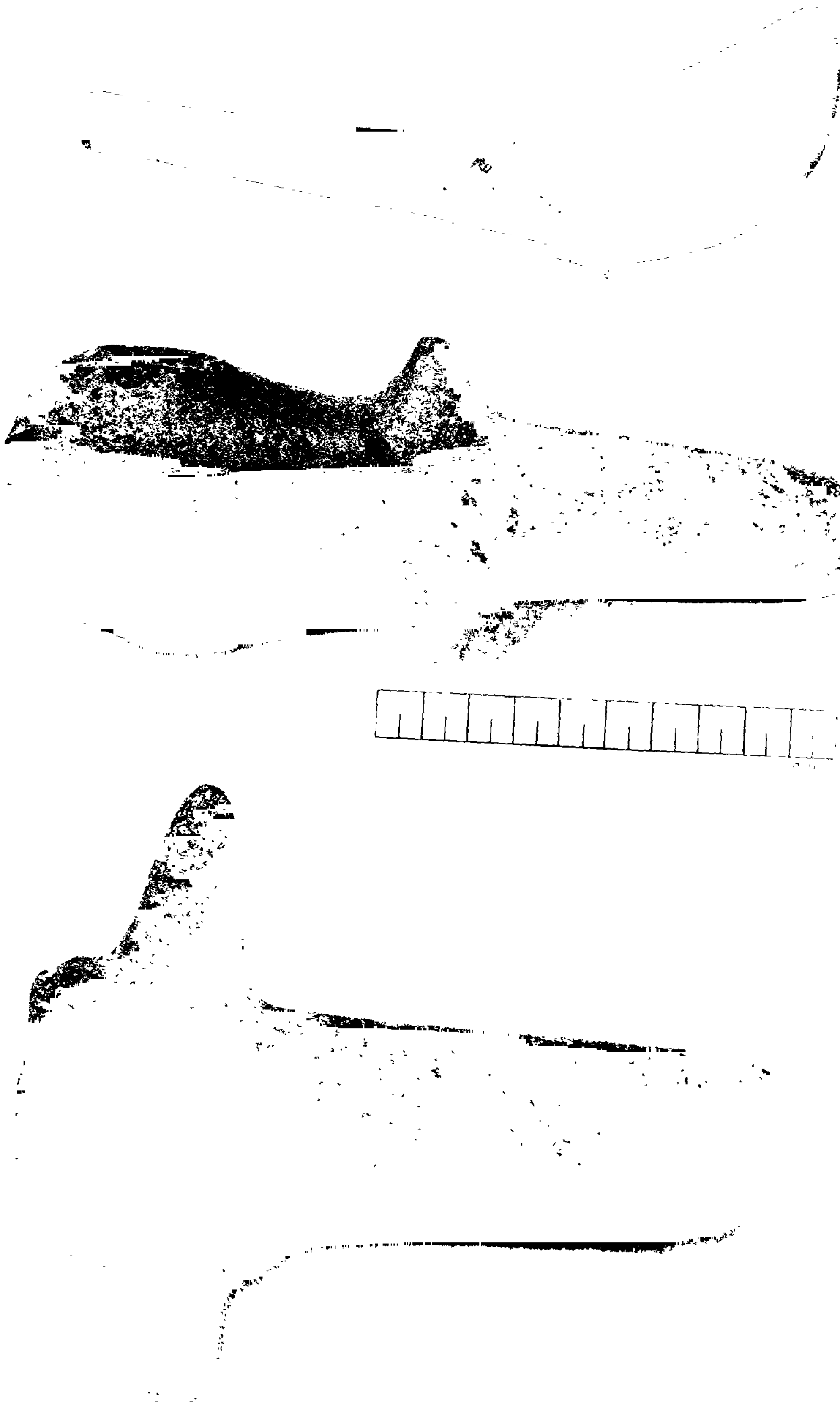


FIG. 1 — Épées en pierre polie, d'après S. UMEHARA.

est mince; visiblement ce ne sont pas des objets destinés à un usage pratique.

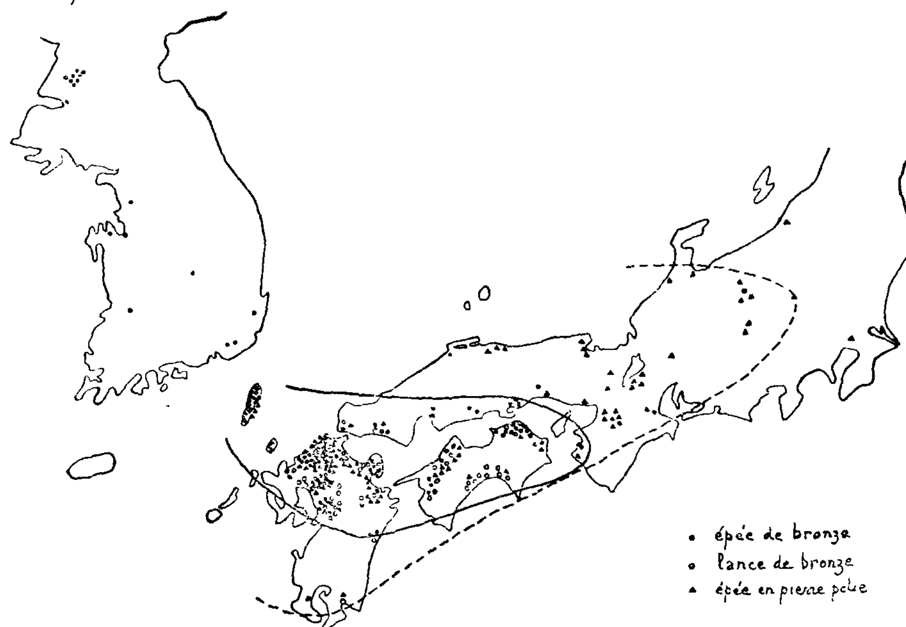
Ces deux objets, l'épée et la lance, sont distribués au nord de Kyûshû et à l'ouest de Setonaikai (1). L'épée en pierre polie est exactement copiée sur

(1) R. MORIMOTO, 26.



Haches à cornes : 1. Okkanadai (*Hidachi*), l. $0^{m}13$ — 2. Kosaku (*Shimofusa*), l. $0^{m}20$
3. Hache Seiryûto : Tokoshinai (*Mutsu*), l. $0^{m}35$

la forme d'épée et de lance en bronze (voir fig. 1). Parmi les objets néolithiques, il y a aussi un objet en forme de poignard, mais d'un genre tout différent. En Corée, on a trouvé des épées en pierre polie dans les monuments mégalithiques. Il s'en rencontre au Japon isolément avec les objets de bronze. Leur distribution s'étend dans l'ouest du Japon, et leur domaine est presque le même que celui des pointes de flèche en pierre polie (voir carte 2).



CARTE 2. — Distribution des lames.

3. — *Hache à cornes et hache « Seiryûto » en pierre polie.*

Dans les sites énéolithiques de la plaine de Kanto, on a trouvé quelques haches à cornes en pierre polie, qui sont de formes tout à fait différentes des haches de pierre néolithiques (1). Ces formes-là se composent uniformément de trois parties : manche cylindrique, tranchant rond et deux cornes en haut du manche. Leur longueur est de vingt centimètres à peu près. Leur zone de distribution est la région intérieure des baies de Tôkyô et de Kasumi-ga-ura, qui correspond ici exactement au deuxième domaine de la civilisation néolithique (2) (pl. XLVII, 1-2).

Si on cherche les analogues de cette hache à cornes, on en trouvera quelques-unes en forme de croix en Sibérie (3), mais on pense qu'il n'y a pas

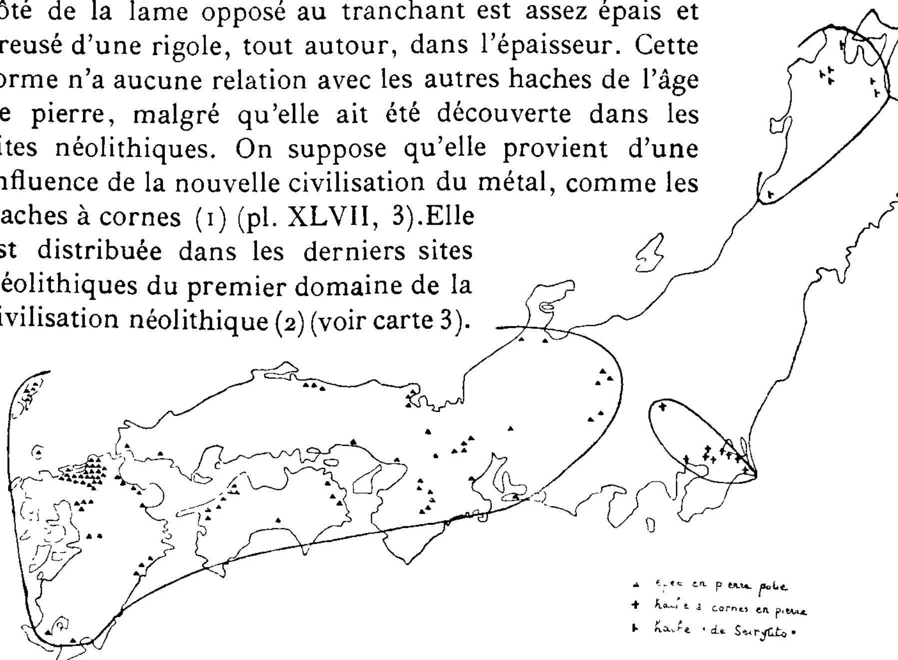
(1) J. NAKAYA, Nouvelle découverte préhistorique. Cours de l'Université impériale de Tôkyô, p. 237, vol XXXIX. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Tôkyô*, 1924, (art. en jap.).

(2) J. NAKAYA, *Contribution à l'étude de la civilisation néolithique du Japon*, Revue des Arts Asiatiques, VI, n° 2, p. 151, Paris, 1930.

(3) CHANTRE, *Recherches anthropologiques dans le Caucase*, tome I, pl. II. Selon le Dr. R. TORII, le musée de Yakutsk en possède quelques échantillons.

de relation directe entre elles. Peut-être la hache à cornes a-t-elle subi l'influence indirecte de l'épée en pierre polie de l'ouest du Japon.

On trouve encore quelques haches curieuses au nord du Japon, dites « haches Seiryûto ». *Seiryûto* signifie « le Sabre du dragon bleu » de la Chine actuelle. Cette hache se compose d'un manche cylindrique et d'une lame demi-circulaire, le tranchant de la lame situé du côté du manche. Le côté de la lame opposé au tranchant est assez épais et creusé d'une rigole, tout autour, dans l'épaisseur. Cette forme n'a aucune relation avec les autres haches de l'âge de pierre, malgré qu'elle ait été découverte dans les sites néolithiques. On suppose qu'elle provient d'une influence de la nouvelle civilisation du métal, comme les haches à cornes (1) (pl. XLVII, 3).Elle est distribuée dans les derniers sites néolithiques du premier domaine de la civilisation néolithique (2) (voir carte 3).



CARTE 3. — Distribution des trois formes de haches en pierre.

4. — *Hache à un tranchant et hache à entaille.*

Les haches en pierre polie de l'époque néolithique du Japon se divisent en trois catégories : *a*, hache longue, section elliptique ; *b*, hache rectangulaire, section rectangulaire ; *c*, hache trapézoïde, forme $a + b$, section arrondie, côtés plats. Ces trois formes de hache ont leur lame polie de deux côtés, c'est-à-dire que leur section est comme un coquillage bivalve.

Dans les sites énéolithiques, nous voyons une hache rectangulaire à un seul tranchant aigu, polie sur six côtés. Sa distribution s'étend depuis le nord de Kanto en allant jusque vers l'ouest du Japon. On constate qu'il y a des haches du même genre en Corée et en Chine, d'époque énéolithique (voir pl. XLVIII, 4-6).

On trouve en même temps une hache à un seul tranchant aigu, section carrée, au dos de laquelle il y a toujours une coupe ou entaille d'où sa

(1) NAKAYA, *Manuel de l'âge de pierre du Japon*, pp. 295-297, 1929, Tôkyô.
(2) J. NAKAYA, *op. cit*, Revue des Arts Asiatiques, 1930, p. 166.

désignation (fig. 2). Sa distribution est presque la même que celle de la précédente. Ces mêmes formes de haches à entaille se trouvent en Corée, en Mandchourie, aux Formoses, en Malaisie, etc., mais celles du Japon ressemblent aux haches coréennes.

5. — *Haches avec trou et objets de jade.*

Le jade ne se trouve jamais au Japon, il provient toujours de pays extérieurs. Cependant, il se rencontre parfois dans les sites préhistoriques du Japon des haches et des bijoux de jade. On suppose que le jade est venu au Japon de deux pays différents. Il proviendrait d'une part des chaînes des monts Kouen Louen en Chine, par la route de Corée, jusqu'au nord du Japon ; d'autre part de la Sibérie, par le Japon septentrional. Cependant, le jade trouvé au Japon est de la même nature que celui de la Chine (1). On trouve des objets en cette matière uniquement dans les derniers sites néolithiques du nord du Japon, et dans les tombeaux anciens du Japon occidental. Il est possible qu'à cette époque-là, l'ouest du Japon et la Corée fussent à l'âge de fer et que le nord du Japon en fût resté à l'âge de pierre, correspondant aux premiers siècles de notre ère.

Nous voyons au nord du Japon, dans les sites néolithiques, des bijoux de jade petits et irréguliers ; au milieu d'eux, il y a quelquefois des haches de jade avec trou, ayant presque la même forme que les haches de jade de la Chine (voir pl. XLVIII, 2-3). Dans l'ouest, il y a également des bijoux de jade de belles formes dans les tombeaux de l'âge de fer (2).

Quelques petits objets néolithiques ont la forme de la hache à trou, ils sont de très petits formats et de belle matière, soit en jaspe, soit en serpentine, soit en péridot. Peut-être étaient-ils utilisés comme pendentifs, influence de la nouvelle civilisation (2).

6. — « *Magatama* » *à protubérances.*

On appelle *magatama* un bijou de collier en pierre ayant la forme d'une virgule. Dans les tombeaux de l'âge de fer, il se trouve quantité de *magatama*, de belles formes et de belle matière, soit d'agate, soit de jaspe, soit de cristal. Ce sont des objets particuliers au Japon et répandus jusqu'au sud de la Corée. Dans les sites néolithiques du Japon, il y a des objets de même forme que les *magatama*, mais irréguliers (voir pl. XLIX).

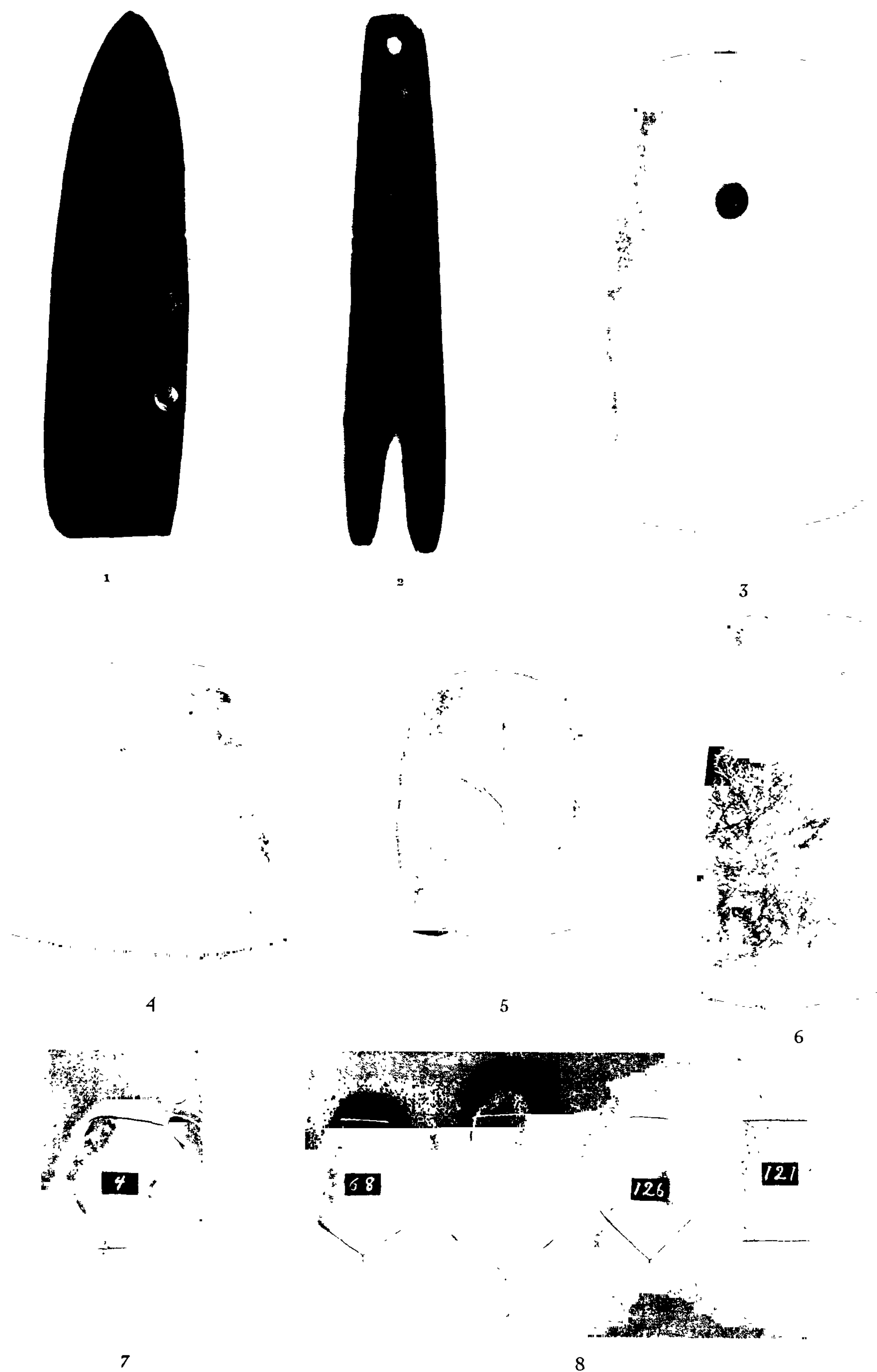
Les *magatama* à protubérances sont de plus grande dimension que les *magatama* de l'âge de pierre et de l'âge de fer, et sur toutes leurs surfaces

(1) S. SHIMADA, *Une table du poids spécifique des* magatama *de jade au Japon et en Corée.* Appendice tome X, rapport de l'Institut d'Archéologie de l'Université Impériale de Kyôto, 1927, Kyôto.

(2) J. NAKAYA, *Manuel de l'âge de pierre du Japon*, pp. 297-302 et pp. 325-331.



Fig. 2. — Haches à entaille provenant du Japon (en haut), et de Corée (en bas) d'après S. Umehara.



1. Glaive en pierre polie; — 2. Objet de pierre percé; — 3. Hache de jade
4-6. Haches à un tranchant; — 7-8. Petites haches.

il y a des protubérances égales ; c'est pourquoi on les appelle « magatama aux enfants ». Ces *magatama*, en roche très tendre, ont été découverts depuis longtemps au Japon ; on en voit quelques dessins dans les manuscrits du début du XIX[e] siècle. Cependant, leurs sites d'origine ne sont pas connus avec précision ; on ne sait pas jusqu'aujourd'hui à quelle époque exacte ils appartiennent.

Nous supposons que les *magatama* à protubérances sont des objets énéolithiques, parce qu'au nord du Japon les deux ou trois exemples connus ont été trouvés dans les sites de l'âge de pierre ; à l'ouest du Japon aussi ; mais là ils se trouvent isolément, ce qui arrive souvent pour les objets de l'âge de bronze. Les *magatama* de formes si curieuses viennent, peut-être, de l'influence de la nouvelle civilisation. Ils existent au centre et à l'ouest (voir fig. 3).

7. — *Boucles d'oreilles de la forme « ketsu »* (*1*).

Les boucles d'oreilles de l'âge de pierre proprement dit sont en terre cuite, en forme d'anneaux ronds et plats ayant sur la surface le même dessin que les vases de même époque. On a remarqué quelques figurines de terre cuite portant des boucles d'oreilles de ce genre. Il existe encore un autre genre de boucles d'oreilles en pierre, formant un anneau ouvert, dites : de la forme *ketsu*, car leur forme est tout à fait la même que celle des *ketsu* de la Chine. Nous les avons souvent trouvées à côté de crânes humains de l'époque énéolithique (2) (voir fig. 4). Leurs zones de distribution s'étendant dans le Hondo, l'île principale du Japon, et elles se rencontrent à l'ouest dans les sites énéolithiques et au nord dans les sites néolithiques.

8. — *Couteaux de pierre polie.*

Parmi les objets énéolithiques du Japon, il y a encore un objet particulier, c'est le couteau d'ardoise polie. Sa forme est en demi-lune plate. On le trouve à l'ouest du Japon dans les sites énéolithiques ; et au nord, en moindre quantité, dans les sites néolithiques.

La Corée, la Chine, les Esquimaux en possèdent de semblables, mais ceux du Japon proviennent sans doute de la Chine ; et en Chine, il est possible qu'ils soient de l'époque énéolithique.

Nous avons encore quelques objets de pierre qui montrent l'influence de la nouvelle civilisation ; par exemple, des haches circulaires avec trou, des haches doubles spéciales appelées *dokkoseki*, un genre de poignard en pierre polie. Mais leur site n'est pas exactement connu.

---

(1) GILES, *Dict.*, n° 3222.

(2) K. HAMADA, *Rapport des fouilles du site néolithique de Kô, Kawachi*, Rapports de l'Institut d'Archéologie de l'Université Impériale de Kyôto, tome II, 1918 ; tome IV, 1920, Kyôto.

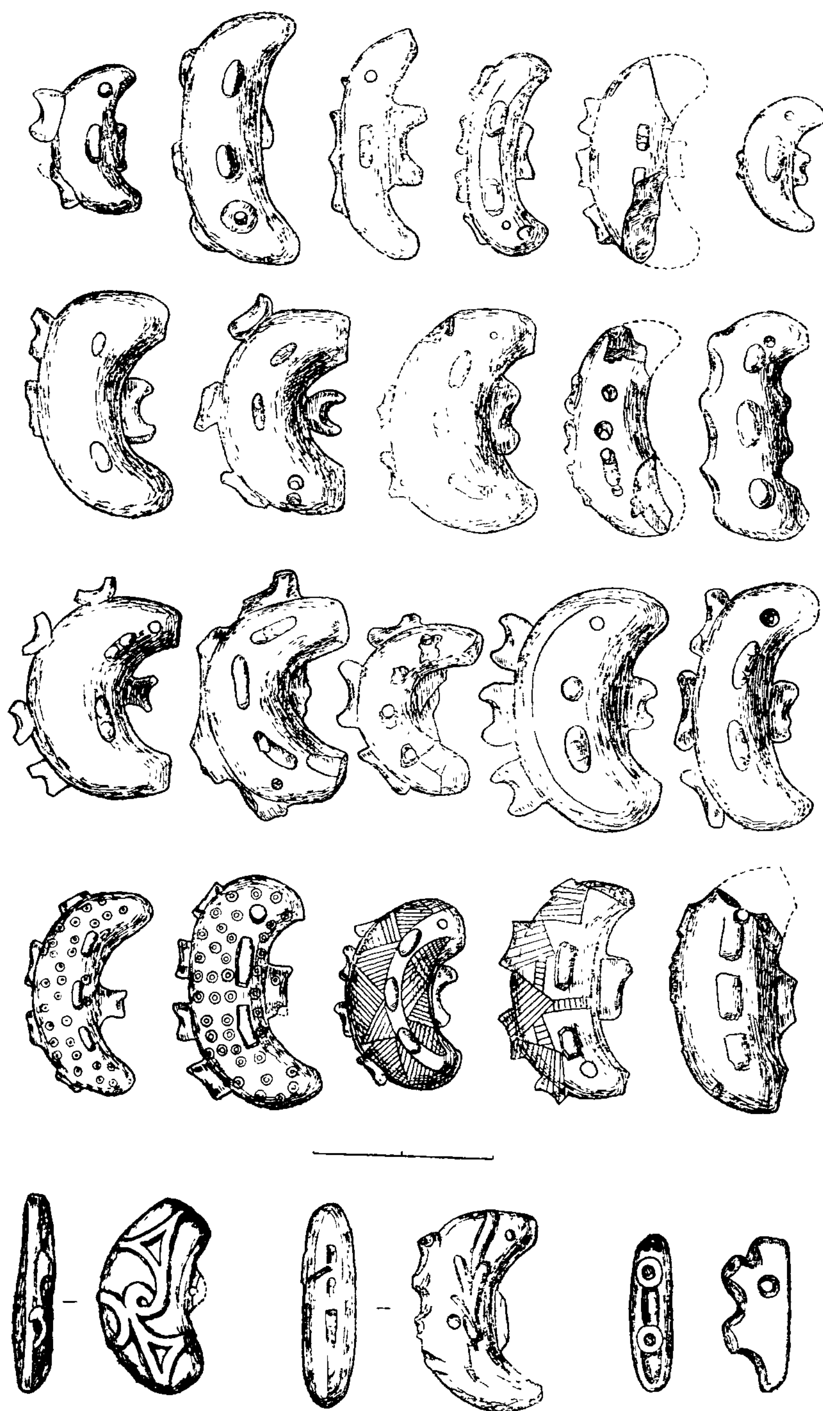


FIG. 3. — Magatama à protubérances; en haut, régions de l'ouest, d'après S. UMEHARA en bas, sites néolithiques du nord.

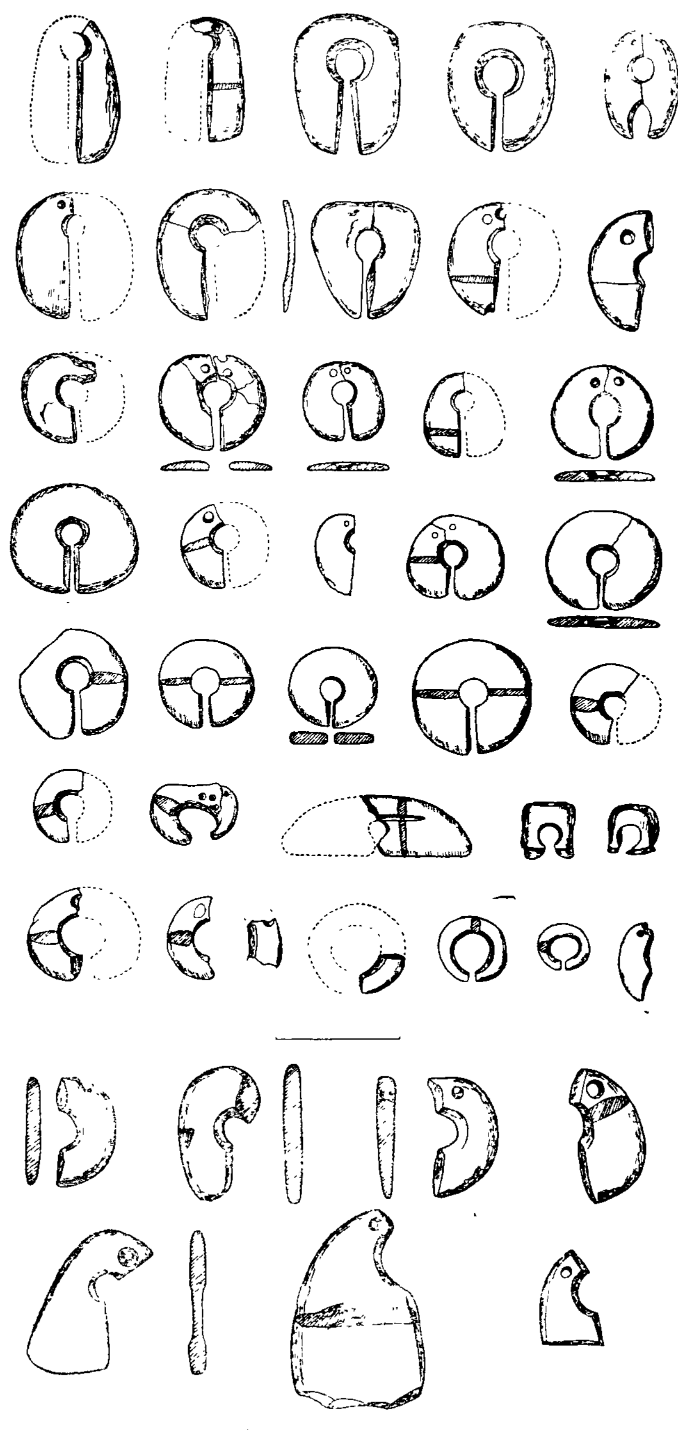


FIG. 4. — Boucles d'oreilles de la forme *ketsu;* en haut, régions centre et ouest du Japon, d'après S. UMEHARA ; en bas, sites du nord.

Nous avons vu la civilisation extérieure se répandre et modifier les objets anciens. Nous résumerons comme suit :

1° Type d'objets en métal copiés exactement en pierre : ex. : pointe de flèche en pierre polie, épée en pierre polie ;

2° Nouveaux types d'objets qui n'ont rien de commun avec les objets de la nouvelle et de l'ancienne civilisation : ex. : hache à cornes, hache *Seiryûto*, *magatama* à protubérances ;

3° Arrivée d'objets de types nouveaux à côté de ceux de l'ancienne tradition : ex. : hache à un tranchant, hache à entaille, hache avec trou, couteau en pierre polie ;

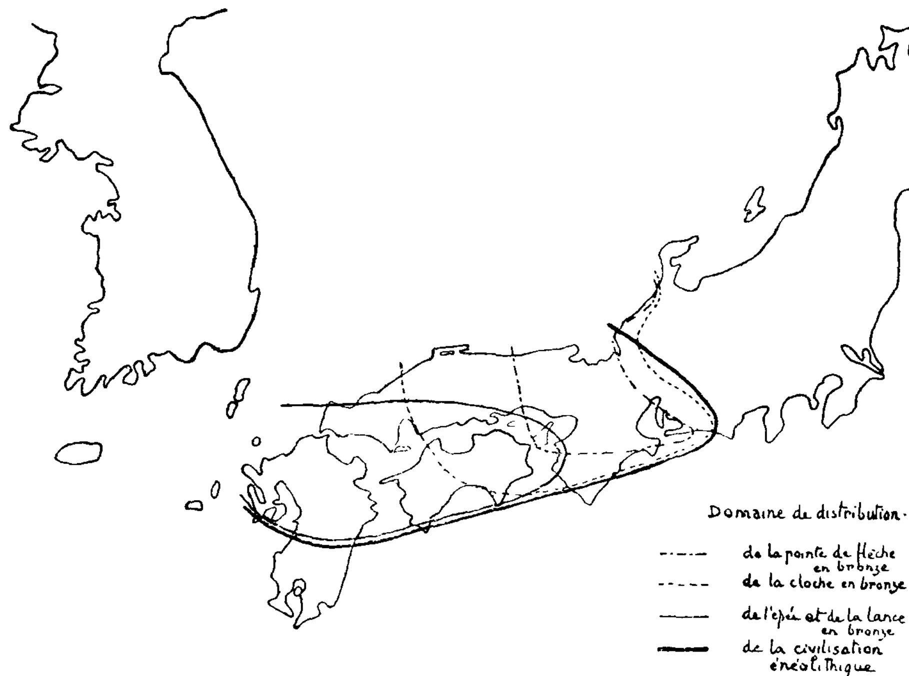
4° Arrivée d'une nouvelle matière importée : ex. : objets de jade.

5° Changement de place d'un nouvel objet comparable à un objet ancien : ex. : boucle d'oreille de la forme *ketsu*.

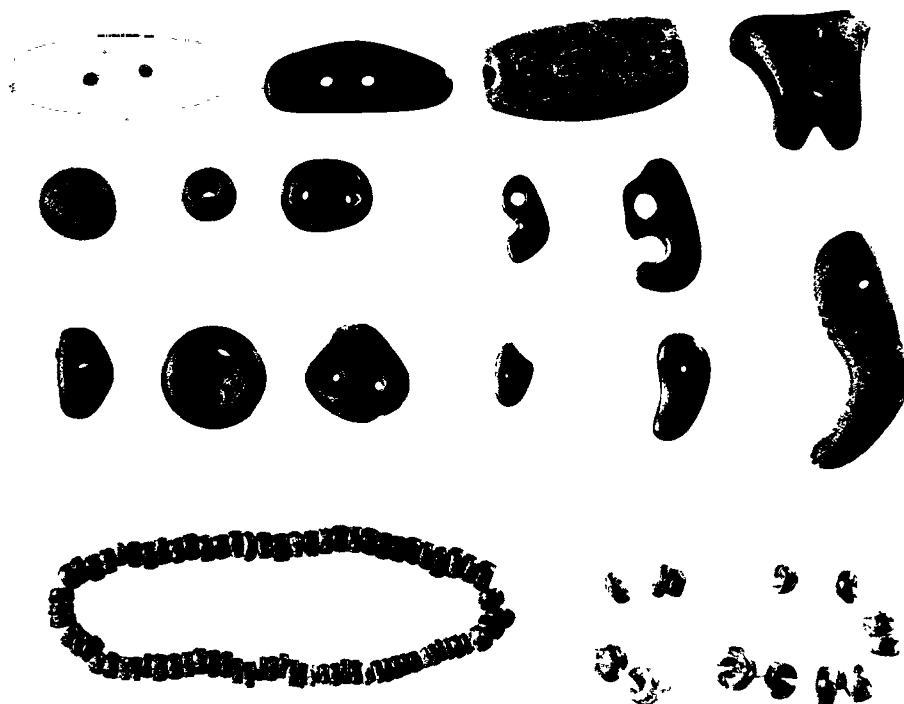
II

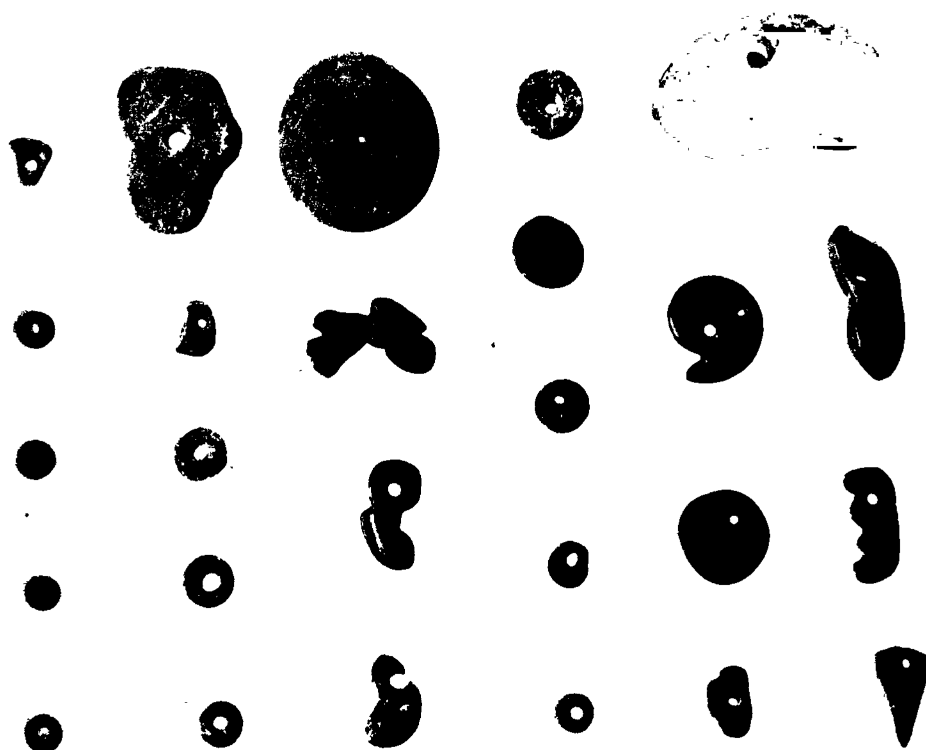
RAPIDITÉ DE LA DIFFUSION DE LA NOUVELLE CIVILISATION ; SON STYLE

Nous étudierons ici la rapidité de la diffusion de la nouvelle civilisation et son style, par l'étude de la distribution des objets de bronze et des objets de pierre appartenant à la même tradition que les objets de bronze.



CARTE 4. — Distribution des objets de bronze.





Magatama de l'âge de pierre ; en haut, district de Mutsu ; en bas, district de Rikuchû.

1. — *Distribution des objets de bronze.*

Des deux domaines de distribution des objets de bronze au Japon, comme nous l'avons déjà dit, l'un est le domaine de distribution des épées et des lances, qui s'étend dans les îles de Tsushima, de Iki, dans le nord de Kyûshû et sur une partie de l'ouest de Setonaikai ; on l'appelle « la distribution de l'ouest de Setonaikai » ; l'autre est le domaine de la civilisation des pointes de flèche et des cloches en bronze. Les pointes de flèche s'étendent dans les régions de Kinki et du nord de Setonaikai ; les cloches en bronze dans la même région, mais un peu plus étendue, appelée « distribution du nord de Setonaikai ».

Sur les distributions des deux domaines différents, nous pourrions expliquer de façons diverses l'hypothèse chronologique et l'itinéraire de la diffusion.

Mais ici nous dirons simplement que la région de Setonaikai est la seule qui ait reçu la civilisation du bronze directement. Nous l'appellerons le « premier domaine de la civilisation de l'âge de bronze » (voir carte 4). Il a influencé la civilisation de bronze de la Chine vers le Ier siècle avant J.-C. et a continué jusqu'au IIe siècle après J.-C.

2. — *Distribution des épées en pierre polie et des pointes de flèche en pierre polie.*

Deux objets : les épées en pierre polie et les pointes de flèche en pierre polie, qui sont exactement copiées sur les objets de bronze, ont leur domaine de distribution dans l'ouest du Japon. Ils embrassent le premier domaine, et s'étendent au nord jusqu'au 3e domaine de la civilisation de l'âge de pierre (1). Nous l'appellerons ici « le deuxième domaine de la civilisation de l'âge de bronze ».

Le deuxième domaine est passé de la civilisation néolithique à la civilisation énéolithique un peu plus tard que le premier domaine ; peut-être, au deuxième ou troisième siècle après J.-C.

3. — *Distribution des magatama à protubérances, haches à un tranchant, haches à entaille et haches à cornes.*

Tous ces quatre objets s'étendent du nord jusqu'à la plaine de Kanto : c'est-à-dire, dans le deuxième domaine de la civilisation de l'âgede pierre (1). Nous l'appellerons ici le « troisième domaine de la civilisation de l'âge de bronze » (voir carte 5). Il n'y a pas grande différence entre le deuxième et le troisième domaine de l'âge de bronze, soit chronologiquement, soit géographiquement. Peut-être cette dernière région est-elle passée de l'époque

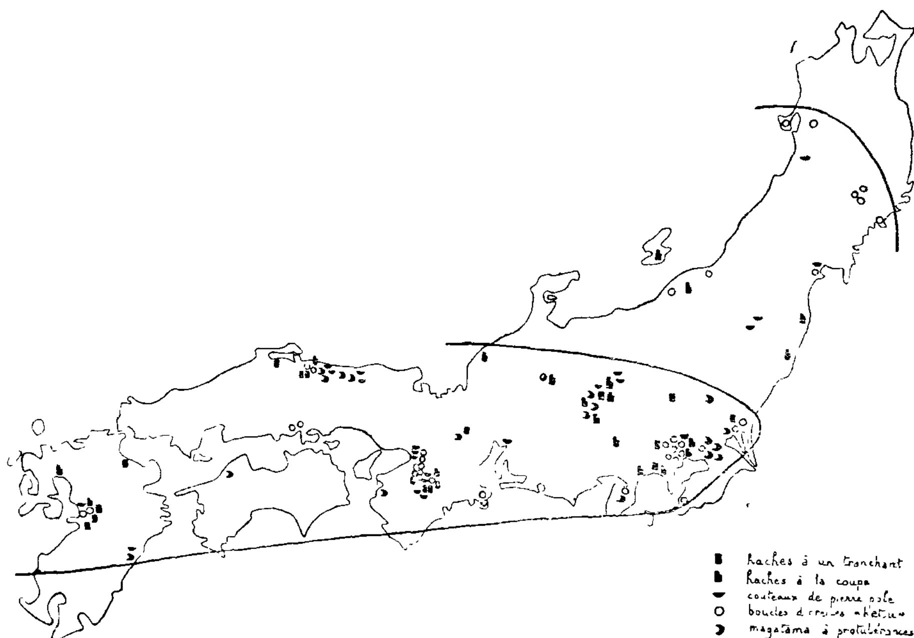
(1) J. Nakaya, *op. cit.*, R.A.A., VI, 2.

néolithique à l'époque énéolithique vers le IIIe ou IVe siècle après J.-C. Le premier domaine de l'âge de bronze : domaine de *Setonaikai*, s'était alors transformé, et relevait de l'âge de fer.

4. — *Distribution des objets de jade, des « haches Seiryûto », des couteaux de pierre polie et des boucles d'oreilles de la forme « ketsu ».*

Ces quatre objets s'étendent sur tout le territoire de Hondo, jusqu'au premier domaine de la civilisation de l'âge de pierre (voir carte 5). Nous l'appellerons ici le « quatrième domaine de l'âge de bronze ».

Malgré qu'on n'ait jamais trouvé d'objets de bronze dans le quatrième

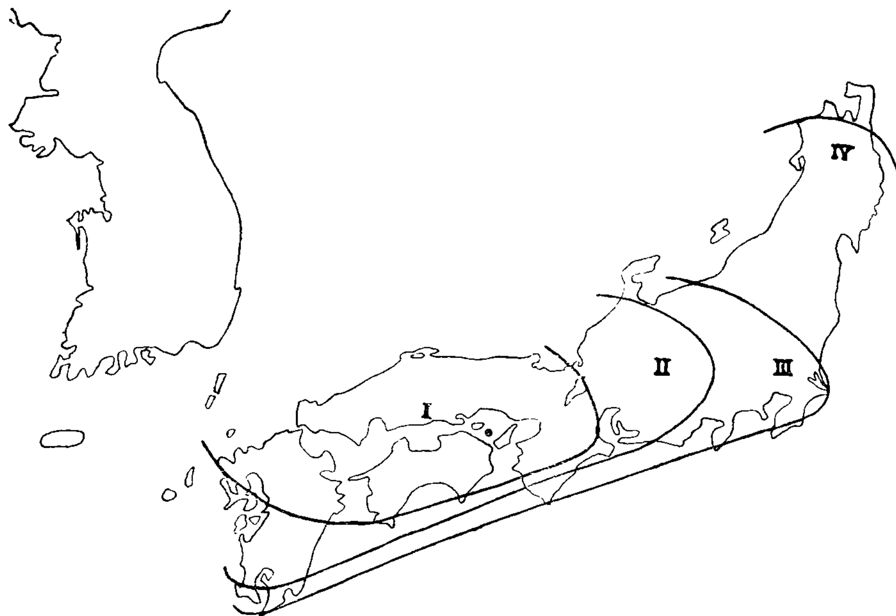


CARTE 5. — Distribution des objets en pierre de forme particulière.

domaine, il a existé fort longtemps à l'état préhistorique. L'histoire du Japon cite des combats entre Japonais et sauvages du nord, jusqu'au XIe siècle après J.-C. Cependant les sauvages du nord possédaient des instruments de fer. Ils avaient passé sans transition de l'âge de pierre à l'âge de fer, et peut-être avaient-ils transporté leurs instruments de l'ouest du Japon vers le VIe ou VIIe siècle après J.-C. ; en effet, on trouve au IXe siècle un document ainsi conçu : « En août l'an 6 de Showa [839 de l'ère européenne], des pluies de pointes de flèche en pierre sont tombées du ciel, suivant une prophétie qui annonçait la bataille dans le district de Dewa [dans le quatrième domaine]. » Il est vraisemblable que les habitants

de ce pays avaient, dès le IXe siècle, oublié l'usage des pointes de flèche en pierre.

La civilisation de bronze est parvenue de la Chine dans l'ouest du



CARTE 6. — Diffusion de la civilisation énéolithique au Japon.

Japon d'abord, vers le Ier siècle avant J.-C. Elle s'est répandue jusqu'au IIe ou IIIe siècle dans le premier domaine de bronze : région de *Setonaikai*. Cette nouvelle civilisation s'est propagée durant un ou deux siècles dans les environs de cette région jusqu'au centre du Japon ; c'est le deuxième domaine. Presque aussitôt elle atteint la plaine de *Kanto :* troisième domaine. Cependant, le premier domaine subissait déjà l'influence de la civilisation de fer venue de Chine

Peu à peu, le nord du Japon s'imprégnait de la nouvelle civilisation indirectement, et s'acheminait de la civilisation de pierre à la civilisation de fer, peut-être au VIe ou VIIe siècle après J.-C. (voir carte 6).

JIUJIRÔ NAKAYA.

L'ÉCOLE DE MINIATURE PRÉ-MONGOLE DE LA PERSE ORIENTALE

Une idée qui éclaire les manifestations des arts persans du livre et qu'on ne peut pas ignorer sans s'exposer aux erreurs et aux confusions les plus graves, est celle de la distinction entre l'Iran oriental et occidental. Une différenciation apparaît, en effet, dans les arts de l'Est et de l'Ouest, non seulement comme la conséquence de dominations souvent différentes, mais aussi comme la résultante d'influences divergentes qu'expliquent la situation géographique de Boukhara, de Hérat et du Khorassan d'une part, de Baghdad, de Tebriz et de Chiraz, d'autre part. J'entends ici l'Iran dans son sens le plus large, en y comprenant des pays où la culture persane a été prépondérante à certaines époques, comme tout ou partie du Turkestan et de la Mésopotamie.

Ce n'est pas le N.-E. et le S.-O. qu'il faut opposer, comme on le fait parfois, du moment que Tebriz est situé beaucoup plus au nord que Hérat.

Si ce dualisme est patent pour le xve et une partie du xvie siècle, il a été contesté particulièrement pour la période antérieure à l'invasion mongole du xiiie siècle. La solution de cette question est cependant d'autant plus importante qu'elle permettrait aussi de déterminer la position de l'école de Baghdad dans la peinture persane.

Dans le système qui considère l'art pictural de la Perse comme uniforme avant l'invasion mongole, le seul document invoqué à l'appui de l'extension de l'école 'abbâside jusqu'à l'Iran oriental, est représenté par les fragments illustrés d'un petit exemplaire des Fables de Bidpây qui appartiennent à la Bibliothèque Nationale (1). Ces feuillets qui proviennent du legs Marteau, ont été attribués à Ghazna et au xiie siècle. Or si leurs petites miniatures sont incontestablement de l'école de Baghdad, le personnage dont il est question dans la préface et qu'on a supposé être un officier de la cour de Ghazna, est absolument étranger aux possessions ghaznévides, du moment qu'il est question à son sujet du Kouhistan et de l'Irak, et qu'au milieu du xiie siècle l'empire ghaznévide se limitait depuis une centaine d'années déjà à l'Afghanistan et aux Indes (2). Le lien supposé de ce manuscrit avec Ghazna, sur lequel se basait l'hypothèse de sa confection

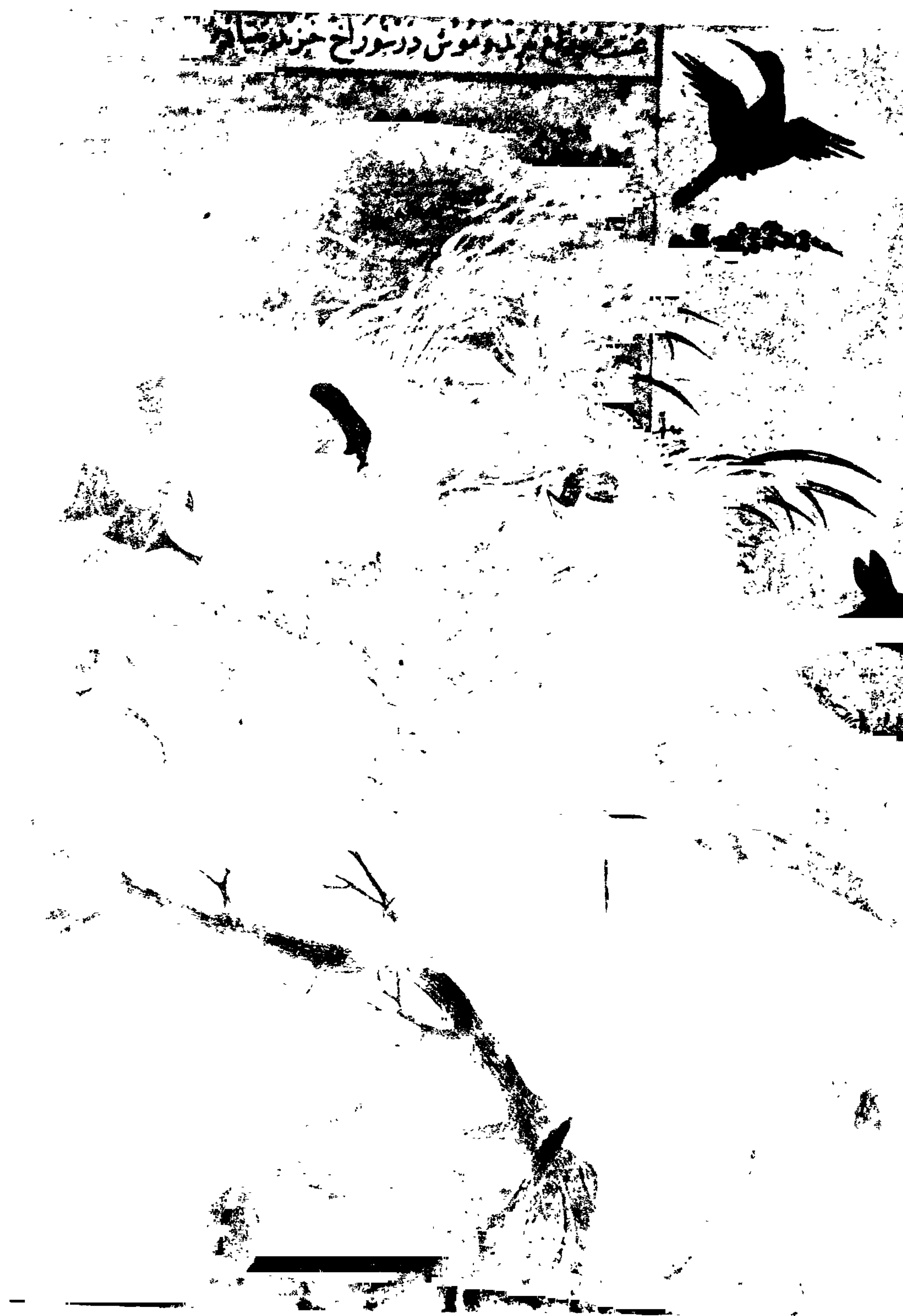
(1) Supplément Persan 1965.

(2) Voir Arménag bey Sakisian, *La Miniature persane du* xiie *au* xviie *siècle*, p. 21-22.



1

Perse orientale, fin du XII[e] siècle. — Combat du lion et du taureau.
Le chien lâchant sa proie pour l'ombre. *(Fables de Bidpay,* Université de Stamboul.)



2

Perse orientale, fin du XII[e] siècle. — Le chasseur. Le renard et le tambour.
(Fables de Bidpay, Université de Stamboul.)

dans l'extrême est de l'Iran, est donc inexistant, et l'affirmation que des peintures dans le style de celles de Baghdad ont été produites dans la Perse orientale, se trouve réduite à une supposition qu'aucune preuve ne vient étayer.

Par contre j'estime que des fragments d'un type totalement différent et inconnu jusqu'à ces derniers temps doivent représenter la peinture de la Perse orientale à ces hautes époques (pl. L-LIII).

En publiant, il y a huit ans, dans la *Gazette des Beaux-Arts* cette série de peintures à influences chinoises très marquées (fig. 1 à 4), j'ai proposé leur attribution à l'est de la Perse et à la fin du XII[e] ou au début du XIII[e] siècle, c'est-à-dire à la période pré-mongole. Elles appartiennent à un *mouraqqa* formé pour Chah Tahmâsp, et qui avait été transféré du Vieux Sérail de Stamboul, à la Bibliothèque de Yildiz. Ces miniatures s'opposent aux œuvres de l'école de Baghdad du XIII[e] siècle (fig. 5 et 6 pl. LIV), comme on peut s'en rendre compte en rapprochant les deux groupes (1).

Les modèles de la peinture 'abbâside, qui étaient des œuvres mésopotamiennes, syriennes ou arméniennes, se rattachant à l'art byzantin, faisaient usage des ombres; aussi les productions de l'école de Baghdad conservent-elles des vestiges et des réminiscences de cette technique, tandis que les écoles persanes proprement dites, appliquent les couleurs à plat, conformément à un canon de la peinture chinoise. J'étais ainsi porté à voir dans ces miniatures de Yildiz, dont le naturalisme s'opposait aussi à la stylisation de l'école 'abbâside, les Primitifs de l'école persane, ce qui me paraissait conforme, à la fois, aux disciplines de la peinture iranienne et à l'indépendance politique, conquise très tôt par l'Iran oriental vis-à-vis du Califat de Baghdad. N'est-il d'ailleurs pas naturel que les régions qui ont vu naître la poésie et la littérature persanes et auxquelles appartiennent Firdoussi et 'Omar Khayâm, pour ne citer que deux noms illustres entre tous, aient été aussi témoins de la naissance de la peinture persane? En outre nous savons par le témoignage de Yâkout qu'à la veille de l'invasion mongole, Hérat, Merv et Nichapour étaient des cités prospères et de grands centres de culture.

Je ferai remarquer au sujet de cette question des origines de la miniature persane que les grands *mouraqqa* timouride, turcoman et séfévi, de Baïsounqour Mirza, Yaqoub Beg et même de Behrâm Mirza (les deux premiers du début et de la fin du XV[e] siècle et le troisième de 1543-44) qui se conservent à Stamboul, renferment un grand nombre d'œuvres chinoises ou de copies d'après le chinois; tandis qu'on y chercherait vainement des œuvres byzantines et même, ce qui est plus significatif, des productions de l'école de Baghdad.

Depuis la publication de mon article en 1923, différents arguments et

(1) Voir aussi ARMÉNAG BEY SAKISIAN, *op. cit.*, les Pl. III à X d'une part, et les figures 11, 12 13 et 18 à 20 d'autre part

considérations, dont je suis redevable à l'érudition de M. Blochet, quoiqu'il ne partage pas ma manière de voir, ont achevé, me semble-t-il, de confirmer mon attribution et d'établir entre l'Iran oriental et occidental l'opposition que l'on constate dans la Perse du XVe siècle. Cette opposition est d'ailleurs d'autant plus compréhensible à l'époque pré-mongole, qu'une différence linguistique sépare aussi l'Iran oriental de Baghdad, ville de langue arabe, et qui en sa qualité de capitale du Califat, est le grand centre artistique de l'Ouest.

Les arguments en question ne tendent à rien moins qu'à établir la naissance d'une école sino-persane dans l'Iran oriental et à prouver, que les fragments de Yildiz appartiennent à la Perse orientale et se placent au début du XIIIe siècle.

En premier lieu un fait qui m'avait échappé, c'est que le *premier livre persan* qui ait été orné de peintures, l'a été par des artistes chinois. Cet événement se place à Boukhara, sous les Samanides, dans la première moitié du Xe siècle, et c'est une traduction versifiée des fables de Bidpây par Roudaki, l'un des plus anciens poètes persans, qui a fait l'objet de cette illustration par les Célestes (1). Ces peintres faisaient partie de la suite d'une princesse chinoise, venue à Boukhara pour épouser le fils du souverain samanide Nasr-ibn-Ahmed (2). C'est là une confirmation d'autant plus significative de ma thèse que les peintures de Yildiz se rapportent aux mêmes fables qui ont été historiées à Boukhara au Xe siècle par des Chinois.

En second lieu une nouvelle différenciation entre la Perse orientale et occidentale est relevée par M. Blochet au point de vue phonétique et orthographique. On écrivait toujours, dit-il, sans aucune exception, د, d, après voyelle dans le Khorassan et la Transoxiane, et ذ, ḏ, à Chiraz, Ispahan, Tauris et Baghdad (3). Or d'après ce critérium, donné comme absolu, les miniatures de Yildiz appartiennent, de l'aveu même de M. Blochet, à la Perse orientale.

Enfin d'après une autre observation graphique du même auteur dans la *Rivista degli studi orientali*, l'usage en persan des lettres پ p et چ et tche pour traduire deux sons qui n'existent pas en arabe, « commence vers le milieu du XIIIe siècle ». Or les passages de texte qui accompagnent les miniatures de Yildiz, ignorent les lettres پ p et چ tche, ce qui devrait situer ces peintures au plus tard au commencement du XIIIe siècle. La conclusion forcée que *cette graphie est des environs de 1200* (4), n'est écartée par M. Blochet qu'à raison du *style des miniatures*. Or c'est pré-

(1) Préface du *Livre des Rois*, d'ABOU MANSOUR IBN 'ABD-AL-RAZZAQ.
(2) *Modjam-al-bouldan*, de YAKOUT.
(3) *Revue Critique d'Histoire et de Littérature*, janvier 1930, p. 19. Voir également E. BLOCHET, *Note sur des particularités graphiques du persan* dans *Rivista degli studi orientali*, vol. X, p. 479 et 480.
(4) *Revue Critique*, janvier 1930, p. 19.

cisément la question qu'il s'agit de résoudre, et à cette simple appréciation, j'opposerai d'abord l'opinion de F. R. Martin.

Ce dernier voit, en effet, dans ces peintures reproduites par la *Gazette des Beaux-Arts* « la transposition persane d'originaux chinois de la période Song », et ajoute que « la date qui leur est assignée des environs de 1200 lui semble exacte (1) ».

Pour M. Blochet la négation, d'une façon générale, de l'influence chinoise sur la peinture persane (2) est un « corollaire » de sa théorie déniant « l'influence de l'art oriental, sous toutes ses formes, sur l'art occidental de toutes les époques (3) ».

Il lui répugne, en outre, d'admettre que les fragments de Yildiz puissent être plus anciens « que tout ce que possèdent les collections d'État en Occident (4) ». Or il est naturel que des recueils formés au XVe et au XVIe siècle pour de puissants souverains ou des princes du sang, renferment des œuvres plus anciennes et plus belles que celles des bibliothèques d'Europe, qui n'ont réuni de manuscrits musulmans que tardivement sans se placer, jusqu'à ces derniers temps, à un point de vue artistique (5).

D'ailleurs l'opposition entre les écoles occidentales et les ateliers orientaux, « à cause du désert de sable qui gît au milieu de la Perse », ne correspondrait à aucune réalité, serait de pure fantaisie (6).

Si ce dualisme était encore à démontrer, il suffirait de rapprocher une des miniatures de la fin du XVe siècle, du *Châhnâmeh* au nom d'Ali Mirza, qui perpétue dans la Perse occidentale et sous les Turcomans, l'école mongole, avec une œuvre contemporaine de Hérat, une page de Kassim Ali, par exemple (fig. 7).

Mais ce qui est le plus surprenant, c'est que M. Blochet attribue couramment des manuscrits tantôt à Hérat et tantôt à Chiraz et à Ispahan, en se basant sur le style de leurs enluminures. Le cas est particulièrement fréquent dans le dernier volume de son *Catalogue des manuscrits persans* de la Bibliothèque Nationale (7).

(1) F. R. MARTIN, *Miniatures from the period of Timur in a Ms. of the poems of Sultan Ahmed Jalair*. Vienna, 1926, p. 20.

(2) M. Blochet admet toutefois aujourd'hui une manière chinoise au Xe, au XIVe et au XVIe siècle, mais elle aurait disparu « immédiatement, sans laisser derrière elle la moindre trace ». *Revue Critique*, janvier 1930, compte rendu de ma *Miniature Persane du XIIe au XVIIe siècle*, p. 22. Voir également plus bas, p. 160, note 7.

(3) *Notes sur les peintures hindoues de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, p. 41.

(4) *Revue Critique*, janvier 1930, p. 19, note 1.

(5) M. Blochet qui incrimine les collectionneurs de surestimer les pièces leur appartenant ou qu'ils ont découvertes, ne semble pas à l'abri de ce reproche, vis-à-vis des collections qui lu sont confiées. Par exemple, la Bibliothèque Nationale ne possédant pas d'œuvre de Behzad (si on excepte quelques petits oiseaux qui se distinguent difficilement d'enluminures indo-persanes), Mohammed Tchehré Mouhassin et Mahmoud Muzéhib sont jugés par lui *très supérieurs à Behzad*, d'un *tout autre tempérament* et ayant *infiniment plus de talent* (Notes sur les peintures hindoues de la Bibliothèque Nationale, p. 10, note 1). Or il s'agit de miniatures qui représentent la survivance à Boukhara, au XVIe siècle, de l'école de Hérat du XVe.

(6) *Revue Critique*, janvier 1930, p. 21.

(7) Les numéros 1677 et 1722 par exemple.

Le système de M. Blochet, pour dater les miniatures de Yildiz, consiste à les comparer avec les peintures d'un *Châhnâmé*, qu'il attribue aux premières années du XIIIe siècle, et avec celles des *Fables de Bidpây* de l'ancienne collection Marteau, qu'il considère comme du milieu du XIIe. Ayant ainsi constaté que les miniatures de Yildiz sont d'une « technique infiniment plus soignée », il conclut qu'elles sont postérieures de deux siècles (1).

Ce raisonnement suppose au moins que la date des manuscrits servant de point de comparaison soit certaine, or le *Livre des Rois* en question est daté de 1341, et non de 1206, et les *Fables de Bidpây* sont ramenées au XIIIe siècle, par l'application même des règles que pose cet auteur au sujet de l'emploi des lettres persanes *p* et *tche* (2). Si les feuillets du Bidpây n'offrent qu'un seul exemple de *p*, c'est qu'elles ne représentent que la dix-neuvième partie du texte (3) ; on est en conséquence obligé, en bonne logique, de les situer au milieu du XIIIe siècle. En tenant compte de ces décalages les peintures de Yildiz devraient être du milieu du XVIe ou du XVe siècle, ce qui friserait l'absurde.

Mais ce processus est en lui-même faux, parce qu'il suppose une même école, ayant suivi une courbe harmonieuse de développement.

Si on l'appliquait à l'école mongole de la fin du XVe siècle (4) et à la figure 7, il faudrait conclure que celle-ci, parce qu'infiniment plus évoluée, est postérieure de deux siècles, quand elle est contemporaine, mais d'une région et d'une école différentes.

Dans cette discussion, M. Blochet revient sur deux arguments principaux se rapportant à la couleur et au dessin, qui seraient de nature à exclure une influence chinoise : la peinture chinoise « aux dates les plus anciennes peint sans couleur, aux époques plus modernes, dans une palette monochrome et sombre », tandis que « la peinture iranienne rutile de couleurs éclatantes (5) »... « aux XIIe, XIIIe, XIVe siècles, le dessin chinois est d'une qualité très supérieure à celui des Iraniens, autrement net, autrement pur, d'une toute autre précision (6) ».

Même en admettant ce qui précède sans atténuation (7) aucune, ce fait que les Persans sont essentiellement coloristes et que les Chinois leur sont supérieurs comme dessinateurs, n'empêche en rien une action et une réaction entre ces deux arts très divergents et qui conservent leur indépendance.

---

(1) *Revue Critique*, janvier 1930, p. 20-21.

(2) Voir p. 158.

(3) E. Blochet, *Notices sur les manuscrits persans et arabes de la Collection Marteau*, p. 192-193.

(4) Voir Arménag bey Sakisian, *op. cit.*, pl. XXIX.

(5) *Revue Critique*, janvier 1930, p. 21.

(6) *Notes sur des peintures hindoues de la Bibliothèque Nationale*, p. 14.

(7) M. Blochet reconnaît lui-même aujourd'hui « qu'un peu avec les Timourides vers 1410, dans l'Est à Hérat, infiniment plus vers 1590 avec les artistes du règne de Shah Abbas Ier dans l'Ouest à Ispahan, pour très peu de temps, sous l'influence d'œuvres chinoises, en effet, et par leur imitation, le dessin persan devient calligraphique comme celui des Célestes, qu'il prend une netteté et une pureté absolues ». *Ibidem*.



3

Perse orientale, fin du XII[e] siècle. — Les trois poissons et les pêcheurs.
Le singe et le menuisier. (*Fables de Bidpay*, Université de Stamboul.)



4

Perse orientale, fin du XIIe siècle. — Le voleur découvert.
(*Fables de Bidpay*, Université de Stamboul.)



5



6

École de Baghdad, 1re moitié du XIIe siècle.
Combat du lion et du taureau (*Fables de Bidpay*, Bib. Nat.).
Guerrier à chameau (*Hariri Saint-Waast*, Bib. Nat.).



7





8

7. - École de Hérat. Kassim Ali, 1494. — Madjnoun et Leïla à l'école (British Museum).

8. - Baghdad, 1280 — Le singe et le menuisier. Le chasseur. (Ms. persan des *Fables de Bidpay*, Bib. Nat.)

N'a-t-on pas vu dans une même école s'opposer des artistes comme Delacroix (1) et Ingres ?

La technique de l'application des couleurs à plat est, qu'on le veuille ou non, celle de la peinture persane classique, comme celle de la peinture chinoise ; malgré que les manuscrits abbassides nous révèlent des traditions qui se rattachent à un procédé opposé. Au début du XIVe siècle, nous sommes témoins des hésitations des peintres persans entre ces deux voies, mais leur choix définitif se fixera en faveur de la convention extrême-orientale. L'*Histoire Universelle* de Réchid-ed-Din, de 1306, que se partagent l'Université d'Edimbourg et la Royal Asiatic Society, est typique au point de vue de l'influence de la Chine et de Byzance qui s'affrontent. On y voit même des copies de *personnages chinois* et des *tchis*, traitées, les unes et les autres, avec des ombres.

Les peintures de Perse, le plus influencées par la Chine que nous connaissions, quoiqu'elles aient subi une élaboration persane qui a dû exiger plus d'un siècle, sont celles de Yildiz.

Les vagues d'influences chinoises représentées par les conquêtes mongole et timouride, ayant été en s'atténuant par l'absorption et l'assimilation des éléments étrangers qu'elles apportaient, si les peintures de Yildiz se rattachaient à la période mongole, elles devraient appartenir à son début, par conséquent au XIIIe siècle.

Mais nous connaissons un manuscrit des Fables de Bidpây, daté de Baghdad 1279-1280, dont les illustrations, quoique apparentées à celles de Yildiz, leur sont postérieures d'un siècle au moins. Le mouvement comme les apports chinois ont, en effet, disparu, et la végétation naturaliste des peintures de Yildiz est remplacée par le semis régulier et la disposition plus ou moins symétrique des plantes, propres à l'école mongole (fig. 8 et 9, pl. LV).

L'examen du style comparé de ces miniatures conduit donc également à les faire remonter à la période pré-mongole.

Je voudrais ajouter un mot au sujet de l'écriture du texte qui accompagne ces miniatures. Elle ne prouve pas, comme quelques critiques l'ont pensé, que ces peintures ne puissent se situer autour de 1200, car cette graphie en *neskhi* régulier est au moins aussi difficile à attribuer à une œuvre littéraire persane du XIVe ou du début du XVe siècle. Il faut reconnaître au surplus que nous ne possédons pour ainsi dire pas de spécimen calligraphique authentique du XIIe ou du début du XIIIe siècle se rapportant à la Perse orientale. Une preuve de l'insuffisance de notre documentation, d'une façon générale en cette matière, est que des pages

(1) Des différences de cette nature se rencontrent même dans la production d'un même artiste. M. Robert de la Sizeranne, dans une étude sur Delacroix, après avoir relevé une *Mort de Marc Aurèle*, terne et morne, et une *Chasse au lion* où la couleur palpite, ajoute : « Est-ce vraiment le même artiste qui a peint ces deux toiles ? Comme cela doit nous rendre prudent pour les dénis d'attribution, quand il s'agit du passé ! » *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1930.

illustrées d'un *Châhnâmé* (1) que des connaisseurs en calligraphie acceptaient sans hésitation comme des premières années du XIIIe siècle, appartiennent en réalité à un manuscrit daté en toutes lettres de Ramazan 741, soit de l'année 1341 de notre ère, comme j'ai pu le constater dernièrement chez un antiquaire de Paris (2).

Si les nouveaux arguments tirés de la tradition, de la phonétique et de l'orthographe, s'ajoutant aux considérations de style et autres, sont concluants pour l'attribution des peintures de Yildiz à la Perse orientale et à l'époque pré-mongole, le dualisme artistique en Perse au XIIe-XIIIe siècle serait par le fait établi.

ARMÉNAG SAKISIAN.

(1) Voir E. BLOCHET, *Les Peintures orientales de la collection Pozzi*, pl. I et II dans le Bulletin de reproductions du manuscrit à peintures, 1928.

(2) Voir *La Miniature à l'Exposition d'Art Persan de Burlington House* par ARMÉNAG BEY SAKISIAN, dans la Revue *Syria*, 1931, p. 164-165. D'ailleurs l'attribution aux premières années du XIIIe siècle du Livre des Rois en question adoptée par M. Blochet conduit à la conclusion invraisemblable de situer ce manuscrit en Asie Mineure: Konia, Césarée ou Sivas. E. BLOCHET, *On a Book of Kings about 1200 A. D.* Revue *Rūpam*, de Calcutta, janvier 1930, p. 5.

PORTRAITS MOGHOLS

II

LE PORTRAIT SOUS JAHĀNGĪR

Parmi les Grands Moghols, amateurs et protecteurs de la peinture, la place la plus importante revient de droit à Jahāngīr. Ce souverain, qui fait de l'art un des buts de sa vie, trouve sa vocation dans le rôle de mécène. Ses goûts et ses idées exercent une influence décisive sur l'évolution artistique de son époque et déterminent le choix des voies de l'école moghole. Ainsi, l'intérêt spécial que témoigne Jahāngīr pour l'image humaine pose devant les artistes des atelier impériaux le problème du portrait, dans toute son ampleur.

Loin de se contenter des figures de poupée ou de mannequin, à ressemblance sommaire, que lui lègue le XVIe siècle, l'art des maîtres de Jahāngīr s'efforce d'animer chaque visage de l'expression appropriée au personnage représenté. Dans la vaste galerie de portraits qui constitue leur œuvre, nous pouvons reconnaître sans peine, à son profil altier, le souverain habitué à l'adulation servile de son entourage, le prince impérial, à ses airs de dandy infatué de son élégance, le courtisan, au visage sournois et rusé, dévoré par l'ambition, le guerrier, à l'aspect martial et volontaire, que lui donne l'habitude de risquer sa vie dans les nombreuses campagnes qui étendent les limites de l'empire et affermissent le pouvoir moghol. Nous voyons, sur ces images, fleurir la jeunesse et méditer les vieillards, des hommes prêts à combattre et des femmes prêtes à se donner, des saints derviches au regard noyé dans l'infini, et des noceurs, pris de vin, en extase devant les bayadères. Chacun apparaît, tel qu'il est, dans l'émouvante simplicité du réel, car l'artiste de cette époque n'a d'autre souci que de s'inspirer de la nature.

Cette recherche du vrai se manifeste non seulement dans la représentation du visage, mais aussi dans celle du corps, de ses attitudes et de ses mouvements. Le corps cesse d'être ce qu'il fut dans l'école akbarienne : une marionnette animée, servant de support à une tête indifférente. La nouvelle école les lie intimement : la silhouette gracieuse de l'adolescente s'harmonise maintenant avec son visage « aussi beau que la lune dans son plein », l'anatomie de l'homme alourdie par la musculature renforce la virilité de

ses traits, de même que les formes décrépites du vieillard ne font que creuser davantage les sillons de ses rides.

La passion grandissante de Jahāngīr pour le portrait explique, en majeure partie, la situation prépondérante qu'acquiert ce dernier dans l'œuvre de l'école moghole du XVIIe siècle. Le souverain mécène se plaît à vivre dans l'intimité des portraits. La galerie de son palais près Srinagar, dans le Kashmir, restauré en 1620, est ornée des portraits de rois « qui égalent Salomon en gloire ». « Les places d'honneur », note Jahāngīr dans ses *Mémoires*, « sont occupées par les images de Humāyūn et de mon père, en face de la mienne et de celle de mon frère Shāh 'Abbas (Ier, de Perse). Ensuite viennent les portraits de Mīrza Kāmrān et de Mīrzā Mohammad Hakim (fils de Bābur), de Shāh Murād et de Sulṭān Dāniyāl (frères de Jahāngīr). Au second rang se trouvent les images des amīr et des serviteurs intimes » (1).

Les salles et les galeries du palais de Lahore décorées de portraits peints à la fresque, sont décrites, avec minutie, par le marchand anglais William Finch (2), qui a l'occasion de les visiter en 1610. Vu l'importance de son témoignage pour l'étude de l'iconographie moghole, nous le reproduisons en entier :

Le voyageur commence sa description par les fresques du Dīvān khānah ou Guzl khānah, salle dans laquelle Jahāngīr tient, le soir, ses audiences privées. « On voit sur le mur », écrit Finch, « l'image du Roi assis, les jambes croisées. A sa droite sont représentés Sultan Pervese (Parvīz), Sultan Caroone (Khurram) et Sultan Timoret (Ṭahmuraẓ, fils de Dāniyāl), ses fils, et, à leur côté, Sha Morat (Murād) et Don Sha (Dāniyāl), ses deux frères... Viennent ensuite Emersee Sherif (Mīrzā Sharīf Khān, Amīru'l-umarā) et, à côté de cet homme, Emersee Rostene (Rustam Mīrzā, fils de Sulṭān Ḥosein Shāh, Ṣafavī), ci-devant Roi de Candhar (Qandahār) puis Can Canna ('Abdu'r-Raḥīm, Khān-khānān), Cuttup Cann (Quṭbu'd-dīn Khān, assassiné, en 1607, par Shīr Afkan), Rajaw Manisengo (Mān Singh), Cann Asom (Khān A'ẓam), Asoph Cann (Āṣaf Khān), Sheck Fereed (Sheikh Fārīd Bukharī, Murtaẓā Khān), Kelish Cann (Qilij Khān) et Rajaw Jaggannat (Jaganāth). A la gauche du Roi sont figurés debout : Rajaw Bowsing (Bhāō Singh), chasse-mouches, Rajaw Ramdas (Ram Dās Kachhvāhā), porte-épée, Clerif Cann (?), Cann John (Khān Jahān Lōdī), Jemana Lege (Zamānah Beg, Mahābat Khān), Mocrow Bowcann (Muqarrab Khān), Rajaw Bossow (Bāsū de Mau), Rajaw Ransing (Rāī Rāī Singh), Majo-Kesso (Kesho Dās Rāthor) et Lala Bersing » (l'auteur confond, probablement, en une seule personne, Lāla Beg Bāz Bahādur et Bīr Singh Dēō, Mahārājah).

« On voit aussi », continue Finch, « dans la galerie servant d'entrée, à

(1) Cf. *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, trad. Rogers, London, 1909-1914, II, pp. 161-162.

(2) Cf. *Observations of William Finch, merchant, taken out of his large Journal*, apud Purchas His Pilgrimes, Glasgow, 1905, vol. IV, pp. 53-54; voir aussi l'excellent article de J. Ph. VOGEL, *Tile Mosaics of the Lahore Fort, Journ. of Ind. Art and Industry*, 1913, vol. XVI, pp. 23-24.

la droite (du portrait) du Roi, l'image de Notre-Seigneur qui occupe le dessus de la porte, et, à gauche, celle de la Vierge Marie qui lui fait pendant... Ce Devan Chan (Dīvān khānah) est agréablement situé et domine le fleuve Ravi. »

Les portraits décorent non seulement les salles de réception, mais pénètrent aussi dans les autres parties du palais. Dans la galerie conduisant à la *jharokhā*, fenêtre de laquelle le souverain se montre au peuple, est peinte « l'image d'Acabar (Akbar) assis sur son trône, et devant lui, le faucon au poing, son fils Sha Selim (Shāh Salīm), ainsi que ses trois fils, Sultan Kusseroom (Khosrau), Sultan Pervis (Parvīz) et Sultan Coroone (Khurram) ». En traversant le harem désert (la cour ne résidait pas alors à Lahore), Finch trouve, à la fin d'une galerie, « le portrait du Roi, assis sur le trône, au milieu de ses femmes. L'une d'elles tient le flacon, l'autre, la serviette, la troisième lui présente la coupe, tandis que celles qui sont figurées derrière lui, l'éventent, gardent son épée, son arc, son carquois, etc... ». « Les appartements du Roi », note le voyageur anglais, « très somptueux, ont les murs et les plafonds recouverts d'or pur et de beaux miroirs de Venise, suspendus à hauteur d'homme, tout autour. Au-dessous de ces miroirs sont peintes, le long des murs, les nombreuses images des ancêtres de cet homme (Jahāngīr), celles d'Acabar (Akbar), son père, de Hamowne (Humāyūn), son grand-père, de Bābur, son arrière-grand-père... Ce dernier est représenté en compagnie d'une trentaine de ses gentilhommes, tous travestis en Kalendars (qalandar) ou Fakirs. »

Le palais d'Agra, que de nombreuses fresques inspirées par l'hagiographie chrétienne font ressembler à la demeure « d'un Roi pieux et catholique », était, aussi, orné de portraits. Les Pères Jésuites qui dans leurs descriptions de l'architecture moghole se sont, surtout, préoccupés de dresser la liste des saints dont les images figuraient sur les murs des palais impériaux, ne manquent pas de citer les portraits profanes, lorsque ces derniers sont capables d'édifier le lecteur sur les sentiments chrétiens du Grand Moghol. Voici ce qu'écrit, par exemple, le P. Pierre du Jarric : « Combien que les Sarrasins ont en grande horreur toute sorte d'images, voire mesme de ceux qu'ils tiennent pour saincts : toutesfois le Roy de Mogor (Jahāngīr), quoy qu'à l'extérieur faisant profession de cette loy, se plaist tant à l'usage d'icelles, qu'il a faict peindre presque tout son palais d'Agra de pourtraicts et images, quasi toutes de choses sacrées... » et, plus loin : « Or d'autant que la fenestre (*jharokhā*), où le Roy s'asseoit, est faicte en forme de pavillon, il a faict pourtraire sur les parois ses deux enfants au naturel, fort richement vestuz, et sur l'un d'iceux Nostre Sauveur en petit volume, et au bas, un Père de la Compagnie, qui tient un livre en main, sur l'autre de ses enfants, il a faict peindre Nostre Dame (1) ... »

(1) Cf. P. du Jarric, *Histoire des choses les plus mémorables advenues tant ez Indes orientales*, etc..., Bordeaux, 1614, vol. III, p. 130.

Les portraits européens ne font pas défaut aux collections impériales. Le journal de Sir Thomas Roe, de 1616 à 1618 ambassadeur de Jacques I[er], roi d'Angleterre, auprès du Grand Moghol, contient plus d'un détail curieux sur l'intérêt que montrait Jahāngīr pour la peinture occidentale et, tout particulièrement, pour le portrait (1). Tantôt il est question d'une miniature représentant une dame anglaise, œuvre du célèbre Isaac Oliver que Jahāngīr fait copier à ses artistes, tantôt ce sont des portraits, peints à l'huile, de deux beautés de la cour de Saint-James que l'habile diplomate fait agréer à l'empereur. Une autre fois, il s'agit du portrait de Jahāngīr que Roe sollicite comme souvenir précieux de son ambassade et qu'il se voit accorder de bonne grâce par le souverain flatté de son désir. Ce dernier ne manque pas de faire voir à l'ambassadeur anglais ses acquisitions en fait de portraits européens, « des portraits de rois de France ainsi que d'autres souverains chrétiens », qui recouvrent les murs de Chashmah-Nūr (Source de Lumière), pavillon de plaisance que le caprice du monarque avait fait édifier et décorer de peintures, dans un site pittoresque, nommé Ḥāfiẓ Jamāl, près Ajmir (2). Une autre résidence impériale, le Mutī Bāgh (Jardin de la Perle), palais d'été construit par Nūr Jahān au milieu d'un splendide jardin, près d'Agra, était ornée, selon le témoignage de Peter Mundy qui séjourna dans l'Inde de 1628 à 1634, de peintures copiées d'après des gravures européennes, ainsi que du portrait de Sir Thomas Roe (3). Mais la preuve la plus grande peut-être de son admiration pour le portrait européen fut donnée par Jahāngīr le jour qu'il exprima le désir de poser devant un artiste anglais, du nom de Hatfield (4).

Les palais du Grand Moghol étaient, comme on le voit, des vraies galeries de portraits. Rien ne subsiste, de nos jours, de cet ensemble splendide de peintures murales. Aussi, tout vestige d'une iconographie moghole aurait irrémédiablement disparu, si les maîtres des ateliers impériaux n'avaient pas cultivé en même temps que la fresque, et sur une échelle peut-être plus grande, la peinture « de chevalet » à la gouache. La quantité des portraits peints de cette manière, que nous a légué l'Inde moghole, constitue la meilleure preuve de l'extension qu'avait prise cette branche de l'art pictural. Exécutées sur papier ou, dans des cas plus rares, sur du tissu de coton, ces images étaient réunies, sans aucun esprit de système, dans des albums, les *muraqqa'*. Pour compléter la collection qu'il avait formée, Jahāngīr n'hésite pas d'envoyer en Perse, auprès de Shāh 'Abbās I, Bishndās, l'un de ses meilleurs portraitistes (5). Une partie importante de ce recueil était formée, suivant les *Ma'āthiru'l-umarā*, de

(1) Cf. *The Embassy of Sir Thomas Roe to India*, ed. by W. Foster, London, 1926, pp. 125, 187-190, 199-201, 212, 214-215, 349-350 et *passim*.

(2) Cf. *Tūzuk-i Jahāngīrī*, I, 269, et Roe, *op. cit.*, pp, 121 et 211.

(3) Cf. P. Mundy, *Travels in Europe and Asia*, ed. by R. C. Temple, Hakl. Soc., London, 1914, vol. II, pp. 214-215.

(4) Cf. Roe, *Embassy to India*, pp. 427-468, note 1.

(5) Cf. *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, vol. II, p. 116-117.

portraits d'officiers et de fonctionnaires de l'empire. Jahāngīr avait l'habitude de les considérer longuement, l'un après l'autre, en accompagnant son examen de réflexions sur les personnages représentés (1).

Certains portraits étaient aussi peints sur des tablettes d'ivoire, industrie qui, sous une forme dégénérée, subsiste de nos jours dans l'Inde. Tels sont, par exemple, les portraits du souverain, qui constituaient l'une des hautes distinctions accordées aux personnages de l'entourage impérial. Montés en or et enrichis de pierres précieuses, ces portraits se portaient du temps d'Akbar sur le turban, et suspendus au cou sur une chaîne en or, sous Jahāngīr (2).

L'iconomanie du mécène impérial incite les artistes moghols à introduire le portrait dans l'illustration des livres. Ainsi celle du *Jahāngīr nāmah*, la chronique du règne, est composée, dans sa majeure partie, de peintures qui ne sont que des portraits collectifs. Les portraits pénètrent même dans des ouvrages qui ne les exigent guère. On trouve jusque dans des recueils de poésies les portraits du Moghol et de ses courtisans.

Les portraits qu'un hasard heureux a fait parvenir jusqu'à notre époque (car, de même que les livres, les peintures ont leur fortune bonne ou mauvaise) ne sont que les épaves des magnifiques albums, galeries de portraits en miniature, qui faisaient la joie de Jahāngīr et de Shāh Jahān. Une partie importante de ces monuments de la peinture moghole a déjà été étudiée et publiée par une pléiade de savants et de connaisseurs, tels que Sir T. W. Arnold, MM. L. Binyon, E. Blochet, P. Brown, A. Coomaraswamy, H. Glück, H. Goetz, E. Kühnel, G. Marteau, F. Martin, N. Mehta, G. Migeon, J. Strzygowski, H. Vever et bien d'autres. Il en reste, néanmoins, un grand nombre qui méritent d'être tirés de l'oubli.

Qu'il nous soit permis d'apporter notre modeste contribution au brillant effort de nos devanciers dans le domaine de l'iconographie moghole, par l'examen de quelques peintures de l'époque de Jahāngīr.

JAHĀNGĪR ET NŪR JAHĀN

Les peintures qui figurent Jahāngīr en compagnie des dames de son harem ne sont que peu connues. Le nombre de celles qui ont été publiées par les historiens de l'art oriental étant fort restreint, leur énumération ne présente aucune difficulté.

Nous l'aborderons par la peinture du Victoria and Albert Museum, de Londres (115-1921 I. M.), reproduite dans *Thirty Mogul Paintings of the school of Jahāngīr* (Londres, 1922, pl. 7), de M. Stanley Clarke, qui

(1) Cf. *Ma'āthiru'l-umarā*, tr. H. Beveridge, Calcutta, 1913, p. 99.
(2) Cf. Roe, *Embassy to India*, p. 214.

représente Nūr Jahān recevant Jahāngīr et Khurram à l'occasion des victoires remportées par ce dernier dans le Dekkhan, en 1617. La célébration de la fête Holi dans le harem de Jahāngīr, de la collection de M. Chester Beatty, publiée (sans être identifiée comme la fête Holi) dans l'ouvrage de M. E. Blochet, *Musulman Painting* (Londres, 1929, pl. CXCIV), appartient au même type d'œuvre que la précédente. Ces deux images se distinguent par le caractère nettement impersonnel des femmes représentées qu'on prendrait pour des poupées et non pour des êtres vivants, tant elles sont dépourvues de toute individualité. L'explication de cette particularité, à une époque où le réalisme était la tendance à la mode, réside dans le fait que ces peintures n'ont pas été exécutées d'après nature. On constate sans peine, rien qu'à un examen superficiel, que les femmes représentées ne sont que le fruit de l'imagination des artistes.

Le petit dessin du début du XVIIe siècle qui figure dans *Miniature Painting and Painters in Persia, India and Turkey* (Londres, 1912, vol. 2, pl. 201), de M. F. R. Martin, et qui est identifié par l'auteur comme l'image de Jahāngīr et de l'une de ses épouses, ne saurait être reconnu pour authentique. Le personnage masculin ne ressemble guère ni à ce souverain, ni même à un prince impérial moghol. Il suffit de noter chez lui l'absence complète de bijoux et la simplicité de son costume. M. Martin semble avoir été induit en erreur par la présence d'une couronne sur la tête de la soi-disant impératrice, détail qui n'a dû être ajouté au tableau que beaucoup plus tard. Posée légèrement sur la tête, au lieu de la coiffer régulièrement, cette couronne est ornée de fleurons qui trahissent un motif européen en faveur dans l'art moghol à partir de Shāh Jahān, signe certain de son exécution postérieure à celle de la peinture. Son type tīmūride (*tāj*), adopté exclusivement chez les princesses mogholes, ne s'accorde guère avec le costume provincial indien (1) de la dame qui paraît être une *rājputnī*.

Le portrait de Jahāngīr et de Nūr Jahān, assis l'un en face de l'autre, du Museum für Völkerkunde, de Berlin (I. C. 24342, fol. 46a), illustrant l'article de M. H. Gœtz, *Indische historische Porträts* (Asia Major, Leipzig, 1925, fasc. 2, pl. VIII), auquel nous reviendrons encore, est curieux, mais sensiblement postérieur aux personnages représentés, datant au moins de la seconde moitié, si ce n'est de la fin du XVIIe siècle. Sa valeur documentaire se trouve diminuée de ce fait. Un autre dessin, figurant Jahāngīr embrassant une dame hindoue, du même musée (I. C. 24352, fol. 36a), est cité par M. Gœtz (p. 240) sans reproduction ni commentaire, en raison, probablement, de son mérite secondaire.

Le petit tableau de la collection Demotte, peint à la gouache sur papier (H. 0,127; L. 0,217 m., sans cadre), occupe dans la série qui fait l'objet de notre étude une place toute particulière. Il se distingue avantageuse-

(1) Elle porte la jupe hindoue (*dhoti*).



Coll. Demotte

Jahângîr et Nûr Jahân.

ment de ceux que nous venons de décrire, par la fraîcheur de son inspiration ainsi que par le caractère « d'après nature » du sujet (voir pl. LVI).

Cette peinture représente Jahāngīr embrassant, dans un jardin, une dame, jeune et belle, qui lui passe son bras autour du cou. Deux suivantes, l'une avec un plateau de fruits, l'autre avec un flacon et un chasse-mouches, se tiennent des deux côtés du couple princier. Les amants sont sous l'empire de la passion : leurs têtes se touchent, leurs regards se cherchent, leurs bouches sont prêtes à s'unir. Jahāngīr caresse de la main le sein de sa bien-aimée, qui prétend le retenir, et lui presse amoureusement le pied. Sa passion qui le rend insensible aux joies de la coupe, lui fait remettre celle qu'il tient dans sa main à l'une des suivantes, spectatrices résignées des amours royales, petites fleurs de harem qui s'épanouissent et se fanent sous le regard du maître. Un ciel de porcelaine bleue, balayé par une brise printanière qui fait frissonner la fraîche verdure des arbres, s'élève en dôme, au-dessus des amants. Le mauve du tapis et le blanc des dalles en marbre font ressortir le vert rayonnant de l'herbe qui s'étale sous leurs pieds. Un couple d'oiseaux oranges aux ailes bordées de noir, qui se cherche dans le ciel, met la nature en harmonie avec l'idylle princière.

Les costumes des personnages se distinguent par leur richesse et par leur élégance. Jahāngīr est paré d'un turban (*'amāmah* ou *pagrī*) marron, moucheté d'or, d'une robe (*qabā*) transparente blanche, saisie à la taille par une ceinture (*kamarband*) dorée, d'un pantalon (*shalvār*) violet, de babouches (*pāpūsh*) rouge et or. Il porte, comme bijoux, des boucles d'oreilles, un pendentif, une bague et un petit poignard. La toilette de la favorite se compose d'un châle de tête léger à trame rose et or, de forme particulière (1), d'une robe (*kurtī*) transparente blanche, mise directement sur le corps par-dessus un pantalon rayé blanc et vert pâle, d'une ceinture en lamé rose et or dont les bouts, très longs, tombent sur le devant de la robe, et de babouches pourpre et or. On notera, parmi ses nombreux bijoux, la perle, en ferronnière, sur son front, les boucles d'oreilles de perles qui en font le tour, selon la mode hindoue, et la bague, très grande, au pouce de la main gauche, avec un miroir encadré de perles au chaton, attribut indispensable des élégantes mogholes (2).

La porteuse du plateau de fruits a pour costume une robe blanche transparente, mise par dessus un pantalon vert jade que soutient une ceinture rose et or, et des babouches lilas ; sa tête est couverte, à la manière des femmes hindoues, d'un châle (*sārī*) noir. La porteuse du chasse-mouches, coiffée d'un bonnet rouge et or, du type tîmûride, est vêtue d'une robe transparente rouge qui laisse voir son pantalon rose, d'une ceinture dorée et chaussée de babouches oranges. Elles sont, toutes deux, parées de bijoux.

(1) Espèce de *lachak*, d'origine probablement persane. Voir, à ce sujet, H. Goetz, *Die indische Miniaturen im Münchener Völkerkunde Museum, Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 1923, p. 70.

(2) Cf. Manucci, *Storia do Mogor*, tr. Irvine, Londres, 1907-1908, vol. II, p. 340.

La facture fort remarquable de ce portrait mérite d'être examinée en détail. On est frappé au premier abord par le caractère prononcé de l'influence européenne, qui s'unit curieusement aux éléments artistiques indigènes. Il n'est pas difficile de reconnaître dans le paysage du fond des réminiscences de l'école italienne. Le type de certains arbres qu'on dirait estompés au crayon, aux troncs modelés, est inconnu à la tradition autochtone. L'artiste indien qui les a fidèlement copiés, peut-être, des gravures européennes mises à sa disposition, n'a pas su leur prêter un éclairage unique. On remarquera que l'arbre du milieu est éclairé de droite, tandis que ceux qui le flanquent, le sont de gauche. Mais ce n'est qu'un détail d'importance minime pour un art qui, basé sur des principes opposés à ceux de l'Occident, n'a fait qu'effleurer, au cours de ses trois siècles d'existence, le problème de la lumière. Toutefois, une clarté diffuse, ainsi que sur certaines toiles européennes des XVIe-XVIIe siècles, pénètre et enveloppe le tableau.

L'emprise de l'art occidental réapparaît encore dans la facture des visages du couple central. Les ombres y sont absentes, en accord avec les traditions indigènes, mais un modelé discret, ignoré de l'art oriental, leur prête une apparence singulière de vie. La même inspiration étrangère, savamment combinée, se révèle dans l'attitude du couple princier. Les deux spectatrices résignées des amours royales paraissent un peu raides, la prédominance de la tradition autochtone y étant plus marquée, mais leur air figé, tout en s'accordant avec leur rôle passif, apporte une note heureuse de contraste avec le groupe central.

La palette du tableau est claire et gaie. Des tonalités savoureuses, le rouge bistre, le violet, le blanc, le mauve et le vert émeraude, viennent apporter leur fraîcheur et leur brillant, pour créer le fond tonal sur lequel se déroulera le *leit-motiv* de l'œuvre: l'harmonie dominante des ivoires dorés, des bleus pervenche et des verts printaniers.

La composition linéaire, des plus simples, est nettement symétrique, avec son groupe d'amants bien au milieu, flanqué des deux personnages féminins, qui sont tous figurés debout. La conception de l'œuvre, réfléchie jusque dans ses détails, a permis à l'artiste d'éviter la monotonie que promettait un tel arrangement. Ainsi la différence de proportions, réminiscence de l'ancienne perspective hiérarchique, accentue la valeur plastique du groupe central, construit à une échelle plus grande, et fait reculer au second plan, en les estompant, les figures latérales, plus frêles et plus petites. De même, le décor, dans sa partie inférieure, est composé d'une série de bandes horizontales, formées par le parterre fleuri, le parapet, le tapis et les bordures de la balustrade, qui constituent, pour ainsi dire, un contre-poids aux lignes et surfaces verticales des silhouettes humaines. Les verticales reprennent leur cours dans la partie supérieure de la peinture qui contraste avec celle du bas par sa légèreté, et s'élancent librement, sous forme d'arbres, dans l'azur des cieux.

La facture délicate, l'harmonie recherchée et discrète de la palette, l'architectonique simple, mais élégante, font de ce tableau une œuvre de maître. L'absence de toute signature (1) nous oblige à rechercher le nom de ce dernier dans les particularités de son style. Considérons celle qui nous frappe au premier abord dans cette peinture, l'emprise de l'art occidental, et la question se pose : quel fut le maître des temps de Jahāngīr ayant subi, à ce degré, l'influence européenne? Nous le trouvons dans Govardhan, le peintre des splendeurs de la cour moghole. L'admirable portrait de Sheikh Ḥosein Jāmī et de son serviteur, du Musée du Louvre (2), peint par le maître, accuse, de même, cette netteté du modelé, prêtant du relief au visage, qui ne se retrouve, à un état aussi avancé, chez aucun des artistes de l'époque.

L'étude de certains détails de l'œuvre du maître n'est pas moins suggestive. Les arbres empruntés à des paysages européens ne font pas défaut à ceux de Govardhan (3). La structure, si simple, de la composition, avec une symétrie bien marquée, se rencontre fréquemment dans ses peintures (4). Les touffes de fleurs, d'une forme particulière (très différentes, par exemple, de celles d'Abu'l-Ḥasan), le dessin du tapis aux médaillons ovales, composés d'arcs brisés, les oiseaux qui se cherchent dans l'espace, traits qui appartiennent à la peinture anonyme, se retrouvent dans les œuvres signées de Govardhan (5). Une preuve non moins importante est fournie par l'affinité des palettes, par cette gamme, où les ivoires, les bleus pervenche, les mauves et les verts pâles jouent le rôle de tonalités dominantes, individuelle au maître, qui figure aussi dans la peinture constituant l'objet de notre analyse. Ces traits, pris ensemble, permettent de l'attribuer, non sans vraisemblance, au pinceau de Govardhan, fils de Bhavānī Dās, l'un des *khānahzādān* (« nés dans la maison ») des ateliers impériaux (6).

(1) Les deux cachets, en haut, de chaque côté de la peinture, aux noms de 'Abdu'llāh et de Ḥasan 'Ali, indiquent les collectionneurs auxquels ce tableau avait appartenu et ne nous renseignent guère sur son auteur.

(2) Cf. nos *Miniatures indiennes au Musée du Louvre*, Paris, 1929, p. 34 et pl. XI.

(3) Cf. notre *Peinture indienne*, Paris, 1929, pl. XXXVI.

(4) Cf. P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1926, frontispice ; Victoria and Albert Museum, Londres, I-M. 8-1925 ; voir, aussi, les peintures déjà citées.

(5) Voir, par exemple, la peinture du Victoria and Albert Museum, Londres, I. M., 8-1925.

(6) Cf. Kühnel und Gœtz, *Indische Buchmalereien aus dem Jahāngīr-Album*, Berlin, 1924, pp. 7-8.

Aux quatre peintures de Govardhan que nous venons de citer, on doit ajouter les dix suivantes qui complètent la liste des œuvres du maître actuellement connues : 1° Portrait de deux hommes assis, dont l'un semble être, selon M. H. Gœtz, celui de l'artiste, daté de 1018 A. H. (1609); 2° Portrait de Rāō Bhārah exécuté vers 1617. Ces deux peintures sont reproduites par Kühnel et Gœtz (*op. cit.*, pl. 28 et 36); 3° Akbar recevant d'Abu'l-Fażl le second volume de l'*Akbar Nāmah*, reproduit par Sir Th. Arnold dans le *Bulletin of the School of Oriental Studies*, London, vol. IV, p. 721 ; 4°, 5°, 6° citées par P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1924, p. 196 : British Museum, *Bābur Nāmah*, Or. 3.714, et Or. 18.801, fol. 3 et fol. 31. Ce dernier, le portrait de Mīr Moḥammad Sa'īd Mīr Jumlah, est reproduit par F. Martin, *Miniature Painting and Painters* (London, 1912, vol. II, pl. 195) ; 7° Jeune prince buvant avec une femme ; 8° Partie de plaisir dans un jardin ; 9° Akbar assiégeant Hajipur. Ces trois dernières peintures, citées dans le *Catalogue of an Exhibition of the Art of India*, London, Burlington Fine Arts Club, 1931, n° n° 54, 85 et 248, appartiennent à la collection de M. Chester

L'identification des personnages féminins de notre peinture paraît être un problème encore plus délicat, que celle de son auteur. Seule, l'époque de l'exécution de cette dernière pourrait nous guider, avec quelque certitude, dans nos recherches à ce sujet. Un détail, les boucles d'oreilles que porte Jahāngīr, permet de l'établir d'une manière approximative. L'empereur, ainsi qu'il nous renseigne dans ses *Mémoires* (1), commence à les porter en 1614. La peinture ne saurait donc être antérieure à cette date.

Né en 1569, Jahāngīr est, en 1614, dans sa quarante-cinquième année. Il n'est plus ce prince héritier qui prend, de 1585 à 1597, une vingtaine d'épouses et peuple son harem de concubines innombrables (2). Son effervescence juvénile se calme à mesure que les années s'accumulent. « Pour une rose cueillie », observe le souverain vieillissant, « nous avons à souffrir la douleur de cent épines (3) ». L'âge lui inspire le désir d'un attachement durable. Il le trouve dans un amour qui remplit les seize dernières années de son existence.

L'ivraie de la légende croît et se multiplie, au cours des siècles, autour du roman de Jahāngīr et du Nūr Jahān. Que ne conte-t-elle! L'amour du prince héritier pour la belle Persane, l'opposition d'Akbar qui la force d'épouser Shīr Afkan, l'assassinat de ce dernier par le prince devenu souverain, qui s'empare de celle qu'il n'a cessé d'aimer. Détails trop connus pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter. Ils pénètrent même dans l'histoire, et des historiens, anciens et modernes, ne se lassent pas de les répéter. Il a fallu les savantes recherches du professeur Beni Prasad pour mettre la vérité en pleine lumière. Son travail (4), basé sur l'analyse minutieuse des documents de l'époque, en établissant les circonstances dans lesquelles Jahāngīr fit la connaissance de celle qui devait jouer un rôle si important dans sa vie, innocente l'empereur du meurtre de Shīr Afkan, son premier mari.

Le bazar, organisé chaque année par les dames du harem impérial, constituait, dans leur vie de recluses, une distraction des plus appréciables. Assises devant un étalage, ou bien dans un kiosque somptueux, elles débitaient avec entrain leurs marchandises aux femmes et aux filles des *amīr* venues en foule, en imitant de leur mieux la faconde et la volubilité professionnelles. Les marchandages, qui duraient des heures, étaient animés du rire et des plaisanteries des assistants. L'empereur, qui entrait dans le jeu, se plaisait à le prolonger, en débattant le prix du moindre objet avec une ténacité et un sérieux imperturbables.

Beatty, Londres. 10° Assemblée de derviches, collection de M. F. Prévost, Ministre de France (Menton).

L'attribution à Govardhan d'une étude de femme, qui se trouve dans N. Mehta, *Studies in Indian Painting*, Bombay, 1926, pl. 36, ne saurait être acceptée. Ce n'est qu'une œuvre tardive, exécutée vers le milieu du XVIII° siècle, dans un style fort différent de celui du grand artiste du règne de Jahāngīr.

(1) *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, vol. I, pp. 267-268.

(2) Cf. Prasad, *History of Jahāngīr*, Oxford, 1922, p. 30, note 8.

(3) Cf. *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, vol. II, p. 15.

(4) Cf. Prasad, *op. cit.*, pp. 171-201.

C'est à un de ces bazars printaniers, celui de Naurūz de l'année 1611 (1), que Jahāngīr rencontre Mehru'n-nisā', la veuve de Shīr Afkan, *jagīrdār* de Bardwan. Fille d'I'temādu'd-daulah, l'un des *vazīr* des domaines de la Couronne, la jeune veuve appartient aux dames composant la suite de Salīmah Sulṭān Begum, la Pādshāh Begum (Première Dame du Royaume) du harem impérial. L'entrevue s'ensuit du mariage de Jahāngīr avec l'enchanteresse qui a lieu deux mois plus tard.

Agée de trente-quatre ans, Nūr Maḥal ou Lumière du Palais, surnom que reçoit Mehru'n-nisā' à son entrée dans le harem impérial comme épouse, n'est plus de première jeunesse. Elle réunit aux charmes d'une beauté déjà mûre, les ressources d'un esprit cultivé et d'un goût exquis. Versée dans les lettres persanes, elle compose des poèmes avec une facilité qui fait l'admiration de Jahāngīr. L'élégance raffinée de ses toilettes, la somptuosité recherchée et discrète des étoffes et des tapis aux dessins de son invention, le goût sûr qu'elle déploie dans la décoration de ses appartements ainsi que dans l'ordonnance de ses fêtes, opèrent une révolution dans la vie de la cour.

La passion de Jahāngīr, qui ne connaît plus de bornes, la comble de faveurs. Elle se voit accorder, à la mort de Salīmah Sulṭan Begum, en 1613, le rang suprême de Pādshāh Begum, que suit le surnom flatteur de Nūr Jahān ou Lumière du Monde (1616). « De pas en pas », écrit Moḥammad Hādī, le continuateur des *Mémoires* de Jahāngīr, « elle devint, à l'exception du nom, la maîtresse incontestée de l'empire, et l'empereur, un outil dans ses mains (2) ». Elle apparaît à la *jharokhā*, où, de même qu'au souverain, les courtisans viennent lui présenter leurs hommages. Son nom figure partout à côté de celui de l'empereur, sur le sceau des *farmān*, ainsi que sur les monnaies, à l'exception seule de la *khoṭbah*, ou prière pour le monarque régnant qui se lit dans les mosquées. On peut affirmer, sans crainte d'exagération, qu'à partir de 1611, l'unique femme qui existe dans la vie de Jahāngīr, est sa nouvelle épouse. « Avant de l'avoir épousée », avait-il l'habitude de dire, « j'ignorais ce qu'est le vrai mariage (3) ».

La passion de l'empereur est partagée par Nūr Jahān d'un cœur sincère avec toute l'ardeur d'un amour qu'elle sentait être le dernier. Jahāngīr n'avait jamais eu d'épouse plus tendre, plus dévouée, plus empressée autour de lui. Il parle avec émotion dans ses *Mémoires* des soins qu'elle lui avait prodigués avec autant de tendresse que de sollicitude, au cours de la maladie très grave qui le frappe en 1614, quand l'amour et la dévotion de Nūr Jahān le disputent à la mort (4). Devenu invalide durant les dernières années de son règne, à la suite des excès de jeunesse qui avaient prématurément usé sa santé, il conserve, jusqu'à la fin de ses jours, l'affection sans mélange de sa femme.

(1) Le Naurūz ou la Fête du Nouvel An est celébré le 21 mars.
(2) Elliot and Dowson, *History of India*, vol. VI, p. 398-399.
(3) Blochmann, *Ain-i-Akbari* (trad. angl.), vol. I, p. 510.
(4) *Tūzuk-i- Jahāngīri*, vol. I, p. 266-267.

Après avoir failli dans la lutte pour le pouvoir que déclanche la mort de Jahāngīr, l'impératrice douairière se retire dans son palais, pour y vivre loin du monde, en gardienne pieuse et fidèle du souvenir de celui dont l'amour lui avait fait partager le trône. Elle s'éteint à Lahore, en 1645 (A. H. 1055), à l'âge de 72 ans, ayant survécu à son époux de 18 années. Le renom d'une grande bonté reste attaché à sa mémoire.

En considérant les faits qu'on vient d'exposer, il devient tentant d'identifier la belle inconnue, figurée dans les bras de Jahāngīr sur notre peinture, avec son épouse préférée, Nūr Jahān Begum. Son aspect semble, d'ailleurs, s'y prêter : c'est une femme dans l'automne de sa radieuse beauté, portant le même âge que l'impératrice (la porteuse du plateau de fruits paraît, de beaucoup, sa cadette). L'élégance raffinée de sa toilette et de ses parures répond à ce que nous savons de Nūr Jahān. Ne fut-elle pas la créatrice de ces robes de conte de fées, des bijoux d'une rare beauté, des brocarts somptueux, des tapis chatoyants, dont la mode se maintient à la cour moghole pendant près de cent ans (1).

A ces arguments en faveur de notre thèse viennent se joindre des considérations d'ordre psychologique. Il paraît difficile d'admettre qu'à cette époque, c'est-à-dire aux environs de 1614, Jahāngīr aurait pu se faire représenter avec une dame autre que Nūr Jahān. Il est vrai qu'en se mariant, l'empereur avait gardé ses nombreuses épouses, mais elles occupaient un rang sensiblement inférieur à celui de la Pādshāh Begum. L'honneur de figurer auprès du souverain, sur les peintures qui le représentaient en compagnie des dames de son harem, ne pouvait donc revenir de droit qu'à cette dernière.

Passons à l'étude comparée des portraits existants de Nūr Jahān. L'image de l'impératrice que donne la peinture représentant la réception de Jāhāngīr et de Khurram, mentionnée plus haut, étant dépourvue de toute individualité, ne saurait nous renseigner sur ses traits (2). Tout différent est le portrait (3), cité de même, qui représente Jahāngīr, la tête ceinte d'un nimbe, en tenue d'intérieur d'été, le torse et les jambes nus, assis sur une terrasse adossé à un gros coussin. Une dame richement vêtue et parée de nombreux bijoux est assise devant lui et lui tend une coupe. Une inscription ancienne, sur la marge, en explique le sujet : « Jehanguir avec Nour Jehan qui lui donne à boire ». Le Dr H. Goetz qui a publié cette peinture, n'a pas hésité à ajouter foi à cette inscription, en présumant avec raison que le dais étant l'emblème de la royauté, la dame assise sous lui, ne pouvait être que l'impératrice. Le caractère assez stylisé du portrait permet néanmoins de constater une certaine ressemblance entre la dame assise devant Jahāngīr et celle qu'il tient dans ses bras, sur notre peinture. On notera la même finesse des traits, le nez proéminent et pointu, la

(1) Cf. PRASAD, *History of Jahāngīr*, p. 185; BLOCHMANN, *op.* et *loc. cit.*
(2) Voir la reprod. chez CLARKE, *Thirty Mogul Paintings*, n° 7.
(3) Voir la reproduction chez GOETZ, *Ind. hist. Porträts*, pl. VII.

perle sur le front, la silhouette svelte et élancée, l'élégance recherchée de sa toilette. S'il existe une différence légère dans la coiffure, elle n'est que trop naturelle chez une reine de la mode. On trouve sur d'autres portraits Nūr Jahān parée d'un turban.

Citons, pour terminer, les portraits dont l'importance est moindre. L'ouvrage de Fr. Valentyn, *Beschryving van Groot Java... en van de Levens der Groot Mogols*, Amsterdam, 1726, vol. IV, pl. K (p. 225), contient une gravure, d'après une peinture moghole de la fin du XVIIe siècle, ayant pour sujet « Noer Mahal », au milieu des dames de sa suite. Un portrait de la même époque a été publié par M. L. Binyon et Sir T. W. Arnold dans leurs *Court Painters of the Grand Moguls* (London, 1922, pl. XV). Un autre portrait est reproduit dans le Journal of Indian Art, n° 120, pl. 11. Le petit médaillon du Victoria and Albert Museum de Londres (I. S. 19) et le dessin de la collection Tagore reproduit chez M. A. K. Coomaraswamy, *Indian Drawings* (London, 1910, vol. I. pl. XIV) datent, tous deux, du début du XVIIIe siècle. Ces portraits, très stylisés, montrent des visages purement conventionnels, d'où toute allusion à la Nūr Jahān vivante semble avoir été bannie. Il est d'autant plus curieux de constater, dans le dernier de ces dessins, un trait de ressemblance avec la dame de notre portrait, le même profil au nez proéminent. On dirait que l'image conventionnelle a gardé, par hasard, un reflet de celle, faite d'après nature, qui a dû lui servir de prototype.

Les considérations qu'on vient d'exposer nous amènent à croire que la dame représentée dans les bras de Jahāngīr est son épouse bien-aimée, Nūr Jahān.

Mais si cette identification nous paraît possible et justifiée, celle des deux autres dames représentées sur la même peinture semble irréalisable dans l'état actuel de nos connaissances. Comment les retrouver parmi la vingtaine d'épouses et les concubines du harem impérial, dont le nombre s'élève, en 1609-1611, à trois cents ? (1). Leurs noms, même, ont sombré dans l'oubli à l'exception de ceux de huit femmes de Jahāngīr. Tout ce que l'on peut suggérer c'est que la jeune fille au plateau de fruits est hindoue, ainsi que l'indiquent son visage et sa coiffure, tandis que le type et le bonnet de la porteuse du flacon et du chasse-mouches trahissent son origine moghole.

L'impression de vie que crée ce tableau semble indiquer son exécution d'après nature, fait plausible pour un portrait figurant des personnages masculins, mais en contradiction apparente avec les mœurs musulmanes de la cour moghole, quand il s'agit d'une peinture qui représente des dames du harem impérial. Le Vénitien Manucci, auquel son séjour de cinquante années à la cour d'Aūrangzēb donne une certaine autorité, nie catégoriquement l'existence des portraits authentiques de reines et de princesses

(1) Cf. *The Hawkins Voyages*, etc..., ed. by C. R. Markham, Hakluyt Soc., London, 1878, p. 421.

mogholes. Leurs images soi-disant véridiques ne seraient, d'après lui, que le produit de la fantaisie des peintres. Ayant ajouté foi à son témoignage, nous avons cru pouvoir affirmer dans un de nos ouvrages (1) que les portraits de femmes mogholes, qui semblent être exécutés d'après nature, ont dû avoir pour modèles des bayadères, c'est-à-dire des personnes de basse extraction, et non des dames de haut rang. Nous estimons, actuellement, devoir limiter le témoignage du Vénitien à son époque. Il ne saurait, en effet, être question, au temps d'Aūrengzēb, ce musulman fanatique qui ne se souciait guère de la peinture, de portraits de princesses mogholes, exécutés d'après nature.

La situation était tout autre sous Jahāngīr, que l'iconophilie rendait incapable de résister aux séductions, toutes nouvelles, du portrait féminin (2). Les galeries de ses palais en contenaient un grand nombre, représentant des dames européennes, parmi lesquelles figuraient : la reine d'Angleterre, Anne de Danemark, la princesse Élisabeth d'Angleterre, fille du roi Jacques Ier, les comtesses de Somerset et de Salisbury, les Ladies Montague et Molyneux, ainsi que la femme d'un riche bourgeois de Londres (3). Ces portraits étaient, parfois, exposés dans la cour des audiences, à des occasions solennelles, comme la réception du Jour de l'An (Naurūz). Jahāngīr ne pouvait ignorer qu'en Europe, les princesses, de même que les dames, posaient pour leurs portraits et son désir d'imiter l'exemple occidental pour ceux qui ont étudié son caractère, ne doit présenter que peu de doutes. Son point d'honneur était de prouver aux voyageurs étrangers que ses artistes étaient capables d'exécuter les mêmes travaux que leurs collègues européens.

Pour Nūr Jahān, l'épouse préférée de l'empereur, le fait de poser devant un peintre n'était qu'un moyen de plus pour affirmer son indépendance. Tous ses efforts tendaient à abolir les coutumes séculaires du *ẕanānah*. « Avec son courage habituel, elle rompt avec les traditions orientales qui condamnent son sexe à la réclusion. Elle relève le *pardah* (voile) et considère les choses de ses propres yeux, gouverne et commande en public; » ainsi caractérise son amour de l'indépendance le professeur B. Prasad, le savant historien de Jahāngīr. Faut-il donc s'étonner, après ce qu'on vient de dire, si elle n'a pas hésité à poser devant un des artistes dont était si fier l'époux qu'elle adorait ?

L'intérêt tout particulier de la peinture qui a fait l'objet de notre étude réside non seulement dans ses qualités artistiques, mais aussi dans sa valeur documentaire : nous possédons en elle l'unique portrait d'après nature, actuellement connu, d'une des femmes les plus remarquables de l'histoire de l'Inde.

IVAN STCHOUKINE.

(1) Cf. notre *Peinture indienne*, p. 123.

(2) Voilà ce qu'écrit à ce sujet le Rev. Edward Terry qui accompagna Sir Th. Roe au cours de son ambassade en qualité d'aumônier : « The East India Company sent other presents for that King (Jahāngīr), as excellent pictures, which pleased the Mogul very much, especially if there were fair and beautiful women pourtrayed in them... » (*Voyage to East India*, London, 1655; nous citons d'après l'édition de 1777, p. 368).

(3) TH. ROE, *Embassy to India*, pp. 125-126-349, London, 1926.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

René Dussaud, membre de l'Institut, conservateur des Musées Nationaux. *La Lydie et ses voisins aux hautes époques*, 110 pages, une carte et 5 planches. — Librairie orientaliste P. Geuthner, Paris, 1930.

L'auteur démontre dans une série d'études que la région anatolienne qui, plus tard, est devenue la Lydie, comprenant les vallées du Méandre, du Caystre et de l'Hermus, s'est éveillée de très bonne heure à la civilisation. Ces riches plaines, en effet, ont été, par une organisation commerciale déjà perfectionnée, en rapports suivis avec la Mésopotamie. L'influence de la civilisation suméro-akkadienne sur l'Asie Mineure est attestée par de nombreux textes et documents dès le début du III[e] millénaire avant notre ère.

Ce sont les Suméro-Akkadiens qui ont apporté en Asie Mineure, entre autres choses, l'écriture akkadienne et le char sumérien à quatre roues.

Si pendant le III[e] millénaire, l'Asie antérieure jouit d'une paix relative, dominée par la culture suméro-akkadienne, le II[e] millénaire, époque cependant brillante, nous apporte des bouleversements profonds. A côté des pré-Lydiens nous voyons se manifester d'autres peuples, notamment les Hittites, installés dans la boucle de l'Halys, haut plateau aride qui, tout naturellement, s'est ouvert à la civilisation bien après les fertiles plaines de l'Ouest.

La Lydie cependant est restée indépendante, car l'effort des Hittites s'est porté vers l'Est, la Lydie étant du reste défendue par les hauteurs qui l'enserrent et aussi par la densité de sa population.

Par des recherches minutieuses, que l'espace restreint dont nous disposons ne nous permet pas de suivre en détail, l'auteur fait la démonstration que la Lydie, grâce au concours heureux de sa situation géographique et de ses relations commerciales, s'est épanouie à une époque où les Hittites n'avaient sans doute pas encore pénétré dans la péninsule. Cette mise au point est de la plus grande importance pour la compréhension du développement de la culture en Asie Mineure.

The Excavation at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscription and Letters. Preliminary Report of Second Season of Work (October 1928-April 1929). Edited by P. V. C. Baur and M. I. Rostovtzeff. Newhaven, Yale University Press, 1931.

Les travaux de Franz Cumont (1922-1923) qui ont conduit à sa grande publication : *Les Fouilles de Doura-Europos*, Paris, 1926, ont été repris depuis quelques années par la Yale University. Après un premier rapport provisoire sur la campagne de 1928 (*Preliminary Report*, 1929), nous nous trouvons aujourd'hui devant le rapport, également provisoire sur la campagne de 1928-1929, représentant un beau volume de 225 pages, un frontispice en couleurs et 53 planches.

Les fouilles ont été exécutées sous la direction de Maurice Pillet, qui avait déjà collaboré avec Cumont lors des premiers travaux.

Rappelons que Doura-Europos sur l'Euphrate, poste avancé de Palmyre, s'est classé au premier rang des sites archéolo-

giques, surtout par les peintures murales mises à jour par Cumont. L'intérêt de ces découvertes est d'autant plus considérable qu'on peut leur assigner une date approximative. Une partie des fresques a été exécutée au premier siècle de notre ère, les autres doivent appartenir au deuxième et au troisième siècle, puisque Doura partageant le sort de Palmyre a été détruit entre 260 et 272.

Doura représente donc une période particulièrement troublée par la lutte entre Orient et Occident ; les documents exhumés reflètent ce conflit et jettent une vive lumière sur la culture arsacide sur laquelle nous sommes si peu renseignés.

En 1928-1929, la porte de Palmyre et aussi le temple des dieux palmyréniens ont été complètement mis au jour ; d'autre part, deux citadelles successives dominant la cité et datant des premiers temps de l'occupation ont été découvertes, ainsi que les bains construits à l'époque romaine, c'est-à-dire après 160.

La pièce principale de cette campagne est certainement la Victoire, peinte sur un petit panneau de bois et qui a dû faire partie d'un autel portatif dédié probablement à la Tyche de Doura.

Cette Victoire ailée peinte sur fond rouge foncé est debout sur une sphère bleue, sa main gauche abaissée tient une palme, la main droite élève une couronne à la hauteur de sa tête. Les cheveux noirs sont coiffés à la mode parthe ; ils sont partagés en trois paquets, dont deux couvrent les oreilles, tandis que le troisième, serré par un filet, surmonte le front. Les bras sont nus et, comme les pieds, couverts de bijoux. La déesse porte le long chiton dorique, fendu, laissant apparaître une jambe (d'après l'aquarelle du frontispice, c'est bien la jambe droite et non la jambe gauche comme indique le texte, p. 189) ; le haut du chiton forme un repli qui, serré par une ceinture, tombe en plis réguliers. Cette Victoire hellénistique montre donc, beaucoup plus que les déesses de Palmyre, l'influence du voisinage parthe.

Les fouilles ont, en dehors de beaux bijoux, produit une quantité d'autres documents, monnaies, terres cuites, graffites, textes, etc. On a également trouvé un certain nombre d'étoffes tissées à la façon des Gobelins, qui complètent heureusement la petite série trouvée par Cumont. Le sable de Syrie a très bien conservé ces témoins des premiers siècles de notre ère, et il sera intéressant de les comparer aux étoffes d'Egypte.

L'Université de Yale a continué en 1929-1930 et en 1930-1931, l'exploration du site de Doura ; les fouilles ont été reprises cet hiver et l'ensemble nous donnera une image fidèle de la vie d'une cité de la haute Mésopotamie au début de notre ère. R. PFISTER.

Paul PELLIOT. *La Haute Asie.* Plaquette in-8°, 37 pp. ill., ss. ind. de prix ni d'éditeur.

Ce petit ouvrage rédigé à l'occasion de la croisière Haardt est fort précieux : M. Pelliot — mieux qualifié que personne ! — y coordonne en peu de mots les résultats essentiels des explorations que l'on sait : sans s'attarder aux faits d'ordre artistique qui commencent à être connus d'un public assez large, il fait une nette mise au point des questions de géographie (pp. 1-4), de préhistoire (pp. 4-5) ; de la question des Indo-Européens (p. 6) ; des premiers contacts avec la Chine (pp. 7-11). Quelques pages sont réservées aux populations turques (12-14), au rôle (historique un instant) des Tibétains (15), aux religions (16-20; détails particulièrement intéressants sur les manichéens et les nestoriens). La fin de cet opuscule est consacrée aux épisodes les plus remarquables de l'histoire des Mongols sous Gengiskhan, Khubilai et Tamerlan. Les reproductions, très variées, sont toutes intéressantes.

The Travels of Marco Polo. Translated into English from the text of L. F. BENEDETTO by Prof. Aldo RICCI. Introduction by Sir E. DENISON ROSS. — Un vol. in-8°, XVIII + 439 pp., 10 pl. ; relié, 21 shillings. — Routledge, 68, Carter Lane, London, E. C. 4.

La présente édition qui est basée, comme l'explique Sir Denison Ross, sur un texte italien récemment établi et plus complet que le fameux manuscrit français, ne laisse rien à désirer au lecteur non spécialiste. Bien imprimée, très maniable (elle n'est pas encombrée de notes), elle comporte un index qui permet de restituer de suite à tous les noms mongols leur forme familière. Les identifications de M. Pelliot sont souvent citées.

Dans la même série des « Broadway Travellers » notons *Ibn Batuta,* et les P. P. *du Jarric* et *Guerreiro.* J. B.

E. H. Johnston. *The Saundarananda* or Nanda the Fair, translated from the original sanskrit of Aśvaghoṣa. Panjab University Oriental Publications, n° 14. Grand in-8°, VIII-123 pp. — Oxford University Press, London : Humphrey Milford, 1932.

M. E. H. Johnston, à qui on devait déjà la publication du texte du *Saundarananda*, vient d'en publier la traduction. Dès lors nous avons en anglais le pendant de la traduction de Cowell du *Buddhacarita* Ce sont là les deux principales œuvres poétiques d'un des plus brillants écrivains sanskrits, mais écrivain bouddhiste et que l'Inde, de ce fait, a longtemps oublié. Le sujet du *Saundarananda* est la conversion de Nanda, le demi-frère du Buddha que la vue des Apsaras célestes a tout d'abord arraché à l'amour de son épouse Sundari et que la prédication et l'exemple du vertueux Ānanda ont finalement amené à la sainteté parfaite. La légende a été célèbre et a inspiré plus d'une composition artistique. La forme de poème raffiné que lui a donné Açvaghoṣa a mis au service de la religion les ressources brillantes d'une poésie subtile mais grandiose.

J. Filliozat.

Sushil Chandra Mitter. *La pensée de Rabindranath Tagore.* — Un vol. in-8°, 178 pp., un portrait, ss. indic. de prix. — Adrien Maisonneuve, 1931.

Dans cette thèse écrite avec soin, on trouvera des détails sur la formation intellectuelle du poète, sa famille, sa jeunesse, etc. ; de nombreuses analyses et citations de ses œuvres inaccessibles pour nous parce qu'écrites en bengali ; des commentaires sur l'œuvre qui lui est la plus chère de toutes, l'université Viçvabharati.

Arnold A. Bake. *Indian Music and Rabindranath Tagore.* — Plaquette in-8° 22 p., 2 sh. — The India Society, Londres, 1931.

Précieuse conférence du musicographe hollandais qui séjourne actuellement à Santiniketan pour noter la musique de Tagore. Car Tagore est musicien avant tout, avant même d'être poète. Outre quelques détails sur la musique hindoue en général, on trouvera ici une étude remarquable du lyrisme mystique qui, bien loin d'être une floraison savante, a ses racines dans les couches essentiellement populaires de la société indienne.

J. B.

Andrea Butenschön, *The Life of a Mogul Princess, Jahānarā Begum, the daughter of Shāhjahān*, with an introduction by Laurence Binyon. In-8°, XIII + 221 pp., 24 pl., 10/6. — G. Routledge and Sons, London, 1931.

Le livre de Mme Butenschön, dont l'original suédois a paru il y a quelques années, appartient de droit à la série en vogue des vies romancées. Leur succès, qui grandit, est des plus compréhensibles. Eliminés des ouvrages érudits par souci de vérité historique, les légendes et les anecdotes, les indiscrétions et les commérages, goûtés de tant de lecteurs, ont retrouvé leur terrain naturel dans le cadre de la fiction romanesque.

Parmi les productions de ce genre, publiées actuellement en grand nombre, *La Vie de Jahān Ārā Begum* se distingue particulièrement par ses qualités littéraires, par sa sensibilité envers les manifestations de l'âme humaine et les beautés de la nature. L'auteur possède le don de faire revivre sous une forme émouvante, avec une fantaisie inépuisable, les vieilles légendes de l'Inde moghole.

D'une lecture attrayante, ce petit volume trouvera de nombreux amateurs. Son exécution typographique est irréprochable. La reproduction des miniatures est parfaite. Il aurait été toutefois utile de mentionner les collections dont elles font partie. L'image de la princesse moghole qui sert de frontispice à l'ouvrage pourrait bien être le portrait d'une des filles de Shâh Jahân, à en juger par la ressemblance de ses traits avec ceux de l'empereur dans sa jeunesse.

Ivan Stchoukine.

Yoga, I, 1, oct. 1931. — 5 fascicules in-4°, env. 600 pp. par an ; sera abondamment illustré. Le n° RM. 12.50 ; abt. RM. 50. — Helmut Palmié, Harburg Wilhelmsburg, Nord 7.

Premier numéro d'un périodique international consacré uniquement au yoga. Articles de M. Masson-Oursel et de Sir John Woodroffe.

On pourra regretter que les proportions imposantes de cette publication, format, longueur des comptes rendus, etc., la mettent à un prix très élevé, inaccessible

pour la plupart des lecteurs sérieux. Les caractères employés, genre « script », sont très fatigants pour les yeux, malgré leur simplicité apparente.

Archaeological Survey of Mysore. Annual Report 1929. Supplément : *Excavation at Chandravalli.* Bangalore, 1931.

Le professeur M. H. Krishna peut être complimenté sur ces excellents rapports où l'épigraphie et la numismatique tiennent une large place. Quelques morceaux d'architecture et de sculpture (Hoysala principalement) font aussi l'objet de bonnes reproductions. La céramique est trop sacrifiée ; pourtant l'auteur cite dans les découvertes de Chandravalli des poteries en terre brune vernissée, en terre noire polie, en terre rouge à dessins blancs. Mais le présent fascicule ne contient que l'introduction du rapport spécialement consacré à ces fouilles.

N. STCHOUPAK, L. NITTI et L. RENOU. *Dictionnaire sanskrit-français.* — In-4°, 1.000 pp. env., 200 fr. — Publication de l'Institut de Civilisation Indienne. Adrien Maisonneuve, 5, rue de Tournon.

Signalons ce dictionnaire nouveau, spécialement conçu pour les étudiants de la langue sanskrite classique. Il va bientôt achever de paraître en trois fascicules malheureusement non reliés. La présentation typographique en est très claire. Malgré le parti pris expliqué dans l'avant-propos, il semble qu'on eût pu faire une petite place aux noms propres et autres mots qui reviennent le plus souvent dans l'histoire de la religion et de l'art bouddhiques; mentionner par exemple le Gṛdhrakûṭa, définir les Kâçyapa de la légende à côté de Kâçyapa « nom d'un grammairien » ; ne contenant pas de devanâgari, ce dictionnaire eût été particulièrement bien accueilli par un public plus étendu que celui des sanskritistes.

Indochine. Ouvrage publié sous la direction de M. SYLVAIN LÉVI. 2 vols. in-4° ; ensemble 450 pp. env., 24 pl. en noir, plusieurs pl. en couleurs. Ss. indic. de prix. — Sté d'Editions Géographiques, Maritimes et Coloniales.

Ouvrage séduisant, d'un format maniable, imprimé sur un papier plaisant à l'œil et au toucher ; planches superbes ; collaborations de premier ordre. *Le pays*, par M. Robequain ; *Les populations*, par M. Przyluski ; *Histoire ancienne* (chapitre très précieux), par M. Finot ; *Histoire moderne*, par M. A. Masson ; *Les religions*, par M. Paul Mus ; *Littérature annamite*, par M. Dufresne, ; *Art et Archéologie...* par M. V. Goloubew (tome I). Le tome II, consacré aux documents officiels, est anonyme. Pas de table des planches, ni d'index d'aucune sorte, et, ce qui est stupéfiant, pas une seule carte en dehors du croquis de la p. 116 indiquant huit gisements miniers exploités en 1929.

Danses cambodgiennes, d'après la version originale du Samdach Chaufea THIOUNN premier ministre du Gouvernement Cambodgien, revue et augmentée par Jeanne CUISINIER ; illustrations de Sappho MARCHAL. Un vol in-4°, 95 pp. 60 fr. et 100 fr. Bibliothèque Royale du Cambodge, Phnom-Penh [1931].

Cet ouvrage, agréablement présenté, nous paraît très bien fait ; des livres antérieurs sur le même sujet, énumérés dans la bibliographie liminaire, et notamment de celui de M. Groslier (1913), nous n'avons plus de souvenirs assez nets pour dire exactement ce que celui-ci apporte de nouveau. On y trouvera un exposé intéressant des *origines*, de l'*apprentissage*, de l'*orchestre* et du *chœur*, des *masques*, *costumes et bijoux* ; des *gestes* (ceux-ci étudiés à la lumière des traditions hindoues d'autrefois) ; des *sujets de ballets*, et, à titre d'exemple, de la légende du prince *Préas Sang*, un joli conte de fées que nous ne connaissions pas encore. Les très nombreux dessins de Mme Brebion-Marchal sont particulièrement réussis ; ils ont le caractère délicat, précis et gracieux de l'art cambodgien lui-même. Je ne vois pas comment on eût pu rendre l'ouvrage plus complet, sinon en donnant quelques transcriptions de symphonies de *piphat* et en faisant la comparaison des danses cambodgiennes avec celles de Java et du Siam (celles-ci à peu près identiques, sans doute, mais le premier chapitre n'est pas très net sur ce point).

J. B.

Daisy GOLDSCHMIDT. *L'art chinois.* Un vol. 210 p., 104 fig., 25 fr. — Garnier, 1931.

Il est sans doute trop tard pour présenter un ouvrage qui, paru l'an dernier, est

déjà bien connu du public. En parler aujourd'hui, c'est donner les raisons de l'accueil qu'a reçu ce petit livre, qui, sous la forme modeste d'un manuel, assume une tâche difficile : tracer en 200 pages une vue d'ensemble de l'art chinois.

Pour nous permettre de nous aventurer sans nous perdre à travers le labyrinthe de cette histoire encore insuffisamment explorée, Mlle Goldschmidt, dès l'entrée, nous tend un fil ; quelques idées directrices nous introduisent au centre de la culture et de l'esprit chinois. De là s'ordonnent les aspects, au prime abord si divers, d'un art dont l'unité légendaire se dérobe sous de fréquentes métamorphoses. Art fixé dès l'origine, soucieux d'immobilité et pourtant, de dynastie en dynastie, se muant en des styles originaux ; art hermétique et pourtant ouvert à des influences étrangères, qui, plus d'une fois, le renouvelèrent, sans en modifier l'équilibre initial ; art plus récent sans doute que tant d'autres — que les arts d'Égypte et de Mésopotamie par exemple — justifiant toutefois, plus qu'un autre, son renom de haute antiquité, puisqu'il a, seul, maintenu vivant jusqu'à nos jours un type trois fois millénaire ; art sans directe parenté, semble-t-il, avec nos arts d'Occident, avec ceux-ci pourtant offrant plus d'une similitude, plus d'une équivalence, par le développement parallèle de formules également fécondes.

Par une courte phrase, Mlle Goldschmidt nous donne la clef de quelques-unes de ces apparentes contradictions : « En réalité, dit-elle, l'art chinois a évolué considérablement ; ce qui n'a pas changé, c'est le but qu'il s'est assigné, c'est son rôle dans la société, ce sont ses rapports avec la vie religieuse contemporaine. »

Un plan chronologique était celui qui convenait le mieux à une étude dont le souci était de montrer des aspects successifs sans laisser perdre de vue les caractères permanents. Mlle Goldschmidt a intégré le « style » dans l'époque qu'il reflète. Après le chapitre d'introduction que nous venons de mentionner, chacun des autres chapitres de son livre débute par un court exposé historique que suit l'analyse détaillée des techniques. Méthode dont l'auteur a su, avec le tact le plus sûr, utiliser les avantages en nous donnant un récit, qui évite aussi bien la systématisation que la documentation excessives.

Je n'ai qu'à louer les qualités d'exposition, la clarté des idées, la précision de l'analyse. Je me bornerai à quelques réserves au sujet des exemples qui illustrent le texte.

Un seul jade de l'époque Tcheou est reproduit (fig. 13), c'est le célèbre tigre blanc de la collection Gieseler. La beauté de la pièce en justifie le choix. Convenait-il cependant de la présenter sans discussion, comme un spécimen typique de la stylisation Tcheou ? Si d'Ardenne de Tizac, auquel cette reproduction est empruntée, n'hésite pas, en effet, à attribuer ce travail aux Tcheou, il ne manque, par contre, pas d'en signaler l'originalité ; il y voit la traduction en chinois d'un motif touranien. Sirén, qui le date Han et l'apparente à la grande statuaire de cette époque, y reconnaît de même une influence étrangère. Celle-ci ne semble pas niable. Malgré de notables différences, et l'écart qui sépare une figure symbolique de l'image d'une scène réelle, comment ne pas rapprocher ce jade des plaques de bronze ajouré, dites sino-sibériennes, dont Mlle Goldschmidt nous entretient au chapitre v (les Han), à propos de la transformation du decor animal ? Question de date, question de style, ce morceau pose plus d'un problème et se refuse à prendre, sans débat, rang dans aucune série, qu'elle soit Tcheou, Ts'in ou Han. Il fait, jusqu'à nouvel ordre, figure de pièce unique. Exemple qui par sa singularité aurait offert une riche leçon si, au lieu d'être passée sous silence, cette singularité avait été mise en lumière.

Je ferai une remarque analogue au sujet du vase de bronze de l'ancienne collection Peytel (fig. 19) donnée par Mlle Goldschmidt comme « un bon exemple » de bronze Han. Là encore nous nous trouvons en face d'une œuvre complexe, au caractère hybride. Bien que la stylisation des motifs soit Ts'in, la manière dont ceux-ci sont traités et disposés autorise-t-elle à y mettre l'étiquette Han ? La question aurait dû être examinée avec d'autant plus de soin que l'auteur du manuel choisit précisément les éléments décoratifs du bronze Peytel pour définir quelques traits du style Han.

Une gourde en terre émaillée de la collection Koechlin (fig. 58), illustre le chapitre de l'art des T'ang. La palmette en relief, qui en orne la panse, par son dessin classique, date cette céramique d'une ère d'étroite relation avec l'Occi-

dent. Est-ce une raison pour la refuser aux potiers Han, de qui elle parait tenir sa forme un peu lourde ainsi que son émail vert, épais, inégalement réparti, en tout semblable à celui que Mlle Goldschmidt nous décrit au chapitre v ?

Je préférerais, enfin, voir au chapitre vi (« de l'empire Han à l'empire T'ang »), plutôt qu'au chapitre vii (« les T'ang ») la reproduction de l'agrafe en bronze incrusté d'argent qui représente un monstre dévorant un poisson (fig. 61).

Que ces remarques de détail ne masquent pas le jugement d'ensemble que nous portons sur un ouvrage dont nous ne saurions trop recommander la lecture à tous ceux qui cherchent un guide précis et sûr pour aborder l'étude de l'art chinois.

GEORGES SALLES.

John SHRYOCK. *The Temples of Anking and their Cults, a Study of modern Chinese Religion.* Un vol. gd. in-8°, 206 pp., 22 pl., 100 fr. — Geuthner, Paris, 1931.

Faite consciencieusement et sans pédantisme, cette monographie des cultes dans une ville de la Chine centrale est un travail digne d'éloges et assurément très utile. Malgré une trentaine d'ouvrages cités dans la bibliographie qui est de 1924, donc antérieure à l'étude de M. Maspero dans la *Mythologie Asiatique Illustrée,* on ne peut pas dire que la religion populaire des Chinois soit bien connue jusqu'à présent.

Le volume se termine par de copieux index donnant les caractères chinois. Les planches sont agréables mais n'apportent aucune révélation.

Richard WILHELM. *Confucius and Confucianism.* Un vol. in-12 rel., 180 pp., 6 sh. — Kegan Paul, Broadway House, 68-74 Carter Lane, London E.C.4, 1931.

Contient une biographie suivie d'un extrait de Sseu-ma Ts'ien qui en est la principale source ; une courte étude des livres confucéistes et de la doctrine, enfin quelques extraits des textes, dont la traduction anglaise est fort soignée ; G. H. Danton et A. P. Danton ont pris le soin de conférer l'interprétation du regretté R. Wilhelm avec celle de Legge (et celle de Chavannes pour Sseu-ma Ts'ien). Les anecdotes « biographiques », si l'on peut dire, eussent mérité des commentaires plus étendus, car il arrive souvent qu'elles ne présentent aucun sens pour le profane.

J. B.

Chôsen Kobijutsu taikwan. Sekkutsuan to Bukkokuji (L'art ancien de la Corée. Les sanctuaires Sekkutsuan et Bukkokuji). 100 pl. photographiques, un plan et des notes explicatives par MM. AMANUMA et MINAMOTO ; les photographies exécutées par M. OGAWA. 32 yen. — Éditions d'Asuka-en en Nara, 1932.

La notice de M. Amanuma donne des renseignements historiques et architecturaux et renvoie au magistral travail du professeur T. Sekino sur l'architecture coréenne (*Kankoku Kenchiku Chosa Hokoku*, 1904). M. Amanuma souligne l'analogie de situation des différents sanctuaires du Bukkokuji (cor. Pul-kuk-sa) avec le plan des temples japonais de l'époque de Nara, du Yakushiji par exemple. La pagode Tahoto du Bukkokuji (pl. 89) est un échantillon particulièrement curieux de l'architecture coréenne du viii[e] siècle. Les terrasses en pierre du Bukkokuji, ses lanternes et pagodes de pierre remontent à 751 ; mais toutes les constructions en bois périrent au cours de la guerre japonaise en 1592, et les sanctuaires actuels sont du xvii[e] siècle.

A l'imitation des temples rupestres de l'Inde et de la Chine, les Coréens construisirent à la même époque (751) un sanctuaire adossé à la montagne, à un kilomètre environ du Bukkokuji. C'est le fameux Sekkutsuan (cor. Sok-kul-am), depuis longtemps signalé par les archéologues japonais, et qui a fait l'objet de plusieurs articles ; Mme B. Gœttsche en a donné une description sommaire dans *O. Z.*, N. F. VII, p. 161. Aujourd'hui tous les détails nous en sont rendus accessibles grâce aux belles photographies de M. Ogawa ; malheureusement ce monument vénérable a été fortement restauré en 1922-23 et nous regrettons, avec M. Amanuma, qu'il ait pris un aspect aussi neuf.

M. Minamoto étudie la sculpture bouddhique du Sok-kul-am en faisant ressortir l'influence de la statuaire T'ang sur l'art de Silla depuis le milieu du vii[e] siècle, influence très naturelle en raison des relations constantes du royaume avec l'empire des T'ang.

D'après l'ouvrage chinois *San kouo che*, le Bukkokuji et le Sekkutsuan auraient été aménagés au cours des années 742-

765, exactement à l'apogée de la civilisation de Silla. A défaut d'autres attestations documentaires, le style des statues permet de tenir cette date pour exacte.

La statue assise de Śākyamuni qui occupe le milieu de la cella du Sekkutsuan est conforme à l'iconographie habituelle de la Corée : l'épaule droite découverte, la main droite en *bhûmîsparçamudrâ* (cf. W. Cohn, *Zur Koreanischen Kunst*, *O.Z.*, N.F. VII, p. 118). Les parois sont, comme on sait, couvertes de bas-reliefs de marbre représentant les diverses deités, les grands disciples, etc. A propos du personnage à la tête appuyée sur le poignet, qu'on intitule souvent Nyoirin Kwannon, M. Amanuma souligne que nous n'avons pas ici affaire à un bodhisattva, mais simplement à un « être céleste » (*tenjin*) très populaire dans le bouddhisme coréen.

S. E.

Nihon shisō jūroku kō (Seize conférences sur l'évolution des idées au Japon), par Takasu Hōjirō, 478 pages, 2 yen 50. — Ed. Shinchōsha. Tōkyō, 1928.

Au cours de ces dernières années nous constatons parmi les intellectuels japonais un certain intérêt pour leur propre civilisation et le désir de l'étudier afin de préciser les étapes de son évolution. Les relations internationales qui, après la grande guerre, se sont resserrées, les nouvelles idées sociales et politiques qui tendent à niveler les classes et les nations, ont provoqué par réaction un mouvement qui, au contraire, cherche à révéler l'originalité d'une civilisation donnée et les particularités d'un esprit national. M. Takasu dit dans sa préface qu'il serait heureux si les personnes qui professent le communisme, le marxisme et qui s'occupent du mouvement ouvrier, lisaient son livre.

Dans sa première conférence l'auteur donne un aperçu général du monde spirituel du Japon en indiquant les caractéristiques de la pensée japonaise, ses étapes historiques, l'influence exercée sur elle dans l'antiquité par le confucianisme et le bouddhisme ; de là il passe aux époques Heian (794-1191), Kamakura (1192-1333) et Edo (1615-1868). La seconde conférence est consacrée à la pensée antique qui était essentiellement japonaise. L'auteur tente d'établir ce qu'était la pensée aux époques lointaines, avant qu'elle ne subît les diverses influences qui ont agi sur la civilisation; dans la conférence suivante, il nous indique les changements qui se sont produits sous l'influence des idées bouddhiques et des principes du confucianisme. Puis il étudie les idées du peuple japonais sur la beauté et sa conception de l'amour. Ensuite M. Takasu trace une sorte de panorama historique en soulignant le côté esthétique de la vie de la cour à l'époque Heian, puis le rôle qu'a joué le bouddhisme et spécialement la secte méditative Zen dans la formation du monde des idées au Japon. Les chapitres XI et XII sont consacrés au Japon médiéval du XIIIe et XIVe siècles durant lesquels s'est formée une sorte de philosophie nationale basée sur le Shintô en même temps qu'apparaissaient les idées politiques et sociales.

Les chapitres suivants expliquent la formation des idées morales en liaison étroite avec les idées du confucianisme, modifié déjà par les commentaires des savants japonais.

Au chapitre XIV, M. Takasu fait valoir l'importance de la floraison des études historiques et littéraires qui ont réveillé le sentiment national et ont attiré l'attention sur la position du suzerain comme chef suprême de la nation. L'avant-dernier chapitre est consacré aux idées économiques et sociales des années qui ont précédé la restauration impériale de 1868, et l'ouvrage se termine par un exposé de ce qu'est l'esprit chevaleresque d'une part, sous la forme du *bushidō* et, d'autre part, sous la forme de *kyōkakudô*, c'est-à-dire de la protection des faibles et de l'attachement à la vérité sans compromis.

Ce volume fort intéressant permet au lecteur de comprendre le développement spirituel du Japon et le chemin qu'ont suivi ses grands penseurs et ses hommes d'Etat.

S. Elisséev.

Utställning av Japansk Konst. Un vol. in-8°, 208 pp., 60 pl. — Svensk-Japanska Sällskapet, Stockholm, 1931.

La Société Suédo-Japonaise de Stockholm a organisé en novembre dernier une exposition d'art japonais dont tous les numéros étaient empruntés à des collections suédoises publiques ou privées. Peu de pays auraient pu réunir un ensemble aussi remarquable par l'ancienneté et la qualité de quelques sculptures et peintures; et aucune manifestation ne pouvait plus éloquemment réagir contre le

discrédit absurde qui semble frapper l'art japonais depuis que l'on commence à connaître l'art chinois.

C'est M. Elisséev qui fut chargé de choisir et de cataloguer les quelque 720 pièces, comprenant 80 peintures, 16 paravents, 00 estampes, 20 sculptures, 23 masques, une vingtaine de tissus, 100 pièces de céramique, 120 netsuke, une centaine de laques, autant de tsuba et encore d'autres objets ; tout cela avec des attributions aussi précises que possible, les dates biographiques, etc. Il a fait précéder le catalogue d'une petite introduction qui est une excellente histoire de l'art japonais en 7 pages. Malgré ce labeur énorme, M. Elisséev a encore trouvé le temps de prononcer plusieurs conférences à la Société Suédo-Japonaise et conférences-promenades à l'exposition même. Les notices de son catalogue sont instructives et les reproductions excellentes.

Genchi KATO. *Le Shintô, religion nationale du Japon.* — Un vol. in-12, An. M. G., Bibl. de Vulg., t. 50 ; 250 pp., 5 pl., 36 f. — Geuthner. 1931.

Jusqu'à présent on a étudié le shintô surtout comme une religion primitive, et c'est en effet ce qu'il paraît offrir de plus intéressant. L'auteur se propose de démontrer que le shintô est devenu une religion éthique et intellectuelle, avec des tendances à l'universalisme, bien qu'elle soit restée avant tout une *religion nationale* (la réunion de ces deux mots donne le frisson !). La conclusion est très faible ; l'auteur a dû sentir combien elle choque le bon sens et les aspirations actuelles de l'humanité entière. Le bref avant-propos de M. Sylvain Lévi est savoureux. Le volume paraît cher pour son importance et sa présentation.

J. B.

Le gérant : PAUL-LOUIS COLLON. 184

7233-32. — TOURS, IMP. ARRAULT ET Cie

LA VIE PRIVÉE EN CHINE A L'ÉPOQUE DES HAN [1]

Le titre que j'ai adopté, « La vie privée en Chine à l'époque des Han », dépasse quelque peu mon sujet : je laisserai, en effet, de côté tout ce qui est cérémonie, par exemple tout ce qui se rapporte à la naissance, au mariage et à la mort, pour m'en tenir à ce qui a trait à la vie de tous les jours ; je voudrais montrer comment vivait un Chinois des quelques siècles qui précédèrent et suivirent immédiatement l'ère chrétienne, comment il se logeait, comment il s'habillait, comment il se nourrissait, comment il se faisait servir, etc. Nous sommes beaucoup moins bien renseignés sur la vie privée des Chinois du temps des Han que sur celle de leurs contemporains Grecs et Romains, mais grâce aux fouilles de ces dernières années, nous commençons à nous en faire quelque idée. Les archéologues japonais en Corée et en Mandchourie, et l'École Française d'Extrême-Orient au Tonkin, ont fouillé scientifiquement et méthodiquement quelques tombes de cette époque ; les grandes explorations d'Asie Centrale ont apporté à leur tour des objets d'origine plus variée, mais souvent chinois. Il faut y ajouter les trouvailles des marchands d'antiquités en Chine même, qui sont venues enrichir les grandes collections publiques et privées d'Europe, d'Amérique et du Japon : elles viennent assez souvent se ranger exactement dans les séries archéologiques pour qu'on puisse en tirer parti, en dépit de quelque obscurité sur les circonstances et les lieux de leur découverte.

Il serait fastidieux de passer en revue les objets que les fouilles nous ont fournis ; aussi me paraît-il préférable de ne pas présenter les choses de cette façon. Je supposerai un Chinois riche (il n'y a que les riches sur qui nous soyons renseignés), un fonctionnaire de la cour au milieu du IIe siècle de notre ère, chez lui, dans sa maison, et je m'efforcerai de vous le montrer vivre pendant quelques heures.

Visitons d'abord sa maison. Bien que nous soyons à la capitale, son plan rappelle de très près celui des fermes de paysans. C'est que les Chinois ont toujours été un peuple de ruraux. La vie urbaine n'existe pour ainsi dire pas encore à l'époque où nous devons nous transporter : il n'y a dans tout l'empire que trois ou quatre grandes villes comptant plus de cent mille habitants. Tout le reste de ce que les historiens appellent des villes, ce sont de petites bourgades, à peine de gros villages autour de centres ad-

(1) Conférence faite au Musée Guimet, le 29 mars 1931.

ministratifs fortifiés. Aussi n'existe-t-il pas de type propre à la maison urbaine et celle-ci n'est qu'une maison de paysan à peine modifiée.

Le plan en est très simple. Au fond d'une grande cour, à laquelle on accède par une porte située au Sud, s'élève sur une terrrasse un grand hall plus long que profond ; des communs, pavillons sans terrasse, sont construits symétriquement à droite et à gauche de la cour. C'est, en quelque sorte, l'élément fondamental de la maison chinoise; et tout de suite, il nous reporte aux temps préhistoriques, quand les paysans de la grande plaine entrecoupée de marécages où le Fleuve Jaune divaguait capricieusement avant de se jeter dans le golfe du Pétchili, commençaient à créer les premiers éléments de la civilisation chinoise. Dans ces plaines basses et sans pente de la Chine du Nord-Est, où des dénivellations d'un ou deux pieds à peine suffisent à faire passer du marécage aux terres presque arides, chaque maison, pour se défendre contre l'inondation, était construite sur un terre-plein qui la mettait au-dessus des hautes eaux ; mais pour éviter les travaux exagérés de remblai, la maison seule était ainsi surélevée, et on laissait la cour et les communs au niveau du sol. Et avec le temps, l'habitude de ces terre-pleins était si bien passée dans les mœurs qu'on ne concevait plus une maison sans eux, même où ils n'étaient pas nécessaires ; bien plus, ils étaient devenus rituels, et aucune cérémonie ne pouvait s'accomplir sans marches à monter pour passer de la cour au hall (pl. LVII, *a*).

Si nous étions ici au palais de l'empereur ou chez quelque prince, ou encore dans la résidence officielle d'un fonctionnaire, des séries de cours, dont le nombre est réglé par les rituels, se rangeraient toutes pareilles les unes derrière les autres ; mais nous sommes dans une maison privée et il n'y a qu'une cour. Le hall du fond est divisé en trois parties, la plus large occupant le milieu de la façade, et deux petites salles, subdivisées à leur tour, aux extrémités droite et gauche. La salle centrale est la salle de réception ; les deux petites pièces des extrémités servent d'habitation. Le chef de famille occupe l'angle Sud-Ouest ; c'est là aussi qu'on place les tablettes des ancêtres. C'est le côté honorable, celui où repose la chance de la maison. Aussi lorsque, il y a quelques années, notre personnage a dû faire agrandir sa demeure, s'est-il bien gardé de l'agrandir du côté de l'Ouest, car il aurait risqué de chasser le bonheur et de ruiner sa famille. C'est du côté Est qu'il l'a allongée en ajoutant deux travées de colonnes : c'est en effet par contraste le côté vulgaire, en particulier l'angle Nord-Est, qui sert souvent de resserre à provisions (1).

Chez les gens du peuple, ce bâtiment constitue à lui seul toute la maison : c'est ce qu'on appelle « une maison composée d'un hall avec deux appartements privés (2) ». Mais un personnage riche comme celui qui nous

(1) *Chouo wen*, au mot 頤 ; *Fong sou t'ong*, ap. *T'ai-p'ing yu lan*, k. 181, 5 a, *Che ming* 釋名, sect. 17.

(2) *Ts'ien-han chou*, k. 49, 6 b.

intéresse a une demeure bien plus considérable, avec des pavillons devant et derrière. Ceux de devant, formant ailes de chaque côté de la cour, sont pour le moment inhabités : l'aile de l'Est est suivant l'usage réservée aux hôtes ; celle de l'Ouest est destinée à ses enfants quand ils seront mariés. Pour l'instant ses femmes et ses enfants encore petits habitent les appartements intérieurs, au delà de la cour, et aux étages du hall principal.

A cette époque, en effet, les maisons à étages paraissent avoir été nombreuses, si on en juge par le nombre de représentations que nous en avons. Une disposition fréquente comportait un bâtiment à deux étages avec deux petits pavillons supplémentaires formant un troisième étage aux deux extrémités ; d'autres fois c'est au milieu qu'on plaçait le pavillon formant troisième étage (pl. LVII, *a*, *b*). On accède aux étages par des escaliers étroits et raides souvent placés à l'extérieur. Le deuxième étage du hall central sert de salle de réception aux femmes : les pierres gravées du Chan-tong montrent une fête aux deux étages, en bas les hommes, au-dessus les femmes.

Entrons dans le hall. Les colonnes sont peintes en rouge, les poutres apparentes du plafond sont sculptées et peintes. Au milieu de la salle, une sorte de baldaquin avec des tentures drapées surmonte l'endroit où on place le siège du maître de la maison les jours de réception (fig. 1). Les murs en briques sont simplement blanchis à la chaux, ce n'est qu'aux jours de fête qu'il y fait accrocher des tentures. Chez la plupart de ses amis, ce sont simplement de fines étoffes de soie légère, blanche, brodée de dessins figurant des haches stylisées, où les galons plaqués sur les coutures joignant les lés étroits jettent des notes de couleur. Mais notre personnage a des tentures plus originales pour les jours de fête : son père, qui a été fonctionnaire en Asie Centrale, en a rapporté des étoffes brodées ; ce sont des étoffes de style hellénistique provenant de quelque atelier de Syrie ou de Mésopotamie, et les processions d'éphèbes grecs qu'elles représentent semblent un peu dépaysées au bord du Fleuve Jaune. Je ne puis malheureusement vous en faire voir de reproduction, mais vous savez qu'on a trouvé récemment des fragments d'étoffes de ce genre en Asie Centrale et en Mongolie (1). A l'étage supérieur, dans les appartements intérieurs, il a fait peindre des portraits de femmes célèbres par leurs vertus, et les exemples de piété filiale. C'est une mode qui se répand depuis qu'un demi-siècle plus tôt une impératrice a fait ainsi décorer ses appartements au palais. Quant au sol en terre battue, il est recouvert simplement de nattes. C'est un de ses regrets de n'avoir pas, comme un de ses amis, à y étendre des tapis de Cachemire (2) qui commencent à être à la mode, mais qui sont rares et coûteux.

Une grande maison, avec nombre de femmes et d'enfants, exige un per-

(1) On trouve une description des tentures ornant les maisons riches dans un mémoire de Kia Yi, auteur célèbre de la première moitié du IIe siècle av. C., *Ts'ien-han chou* k. 48, 6 b. Des fragments d'étoffes gréco-iraniennes ont été trouvées en Mongolie, voir KOZLOV, *Comptes rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de la Mongolie* (1925), p. 29 et fig. 9.
(2) Tapis de Ki-pin, *Si king tsa ki ;* les tapis de Ta-ts'in, c'est-à-dire de l'Orient méditerranéen, n'étaient pas moins célèbres, *Wei lio*, ap. *Tai-p'ing yu lan*, k. 708, 12 b.

sonnel d'autant plus considérable que le chef de famille est un personnage plus important. Aussi les serviteurs sont-ils nombreux. Il y a d'abord des esclaves ; mais il y en a peu : depuis les édits humanitaires de l'empereur Kouang-wou, une centaine d'années plus tôt, qui ont interdit de mettre à mort et de marquer au feu les esclaves (1), tout le monde sait qu'on ne peut plus se faire servir : on ne peut plus tirer d'eux aucun travail, ni même les garder et les empêcher de s'enfuir. D'ailleurs il serait de toute façon impossible d'en avoir un nombre suffisant puisqu'il n'est permis qu'aux princes d'en posséder plus de trente. Comment tenir sa maison avec trente domestiques seulement ? Il faut y ajouter des serviteurs à gages. On les recrute sans peine : non seulement il y a toute une classe de pauvres gens qui font métier de se louer comme domestiques, mais encore nombre de gens de toute origine y sont réduits temporairement par la misère : pour n'en citer qu'un exemple, un personnage à qui une extrême précocité dans ses études donna son heure de célébrité au début du IIe siècle p. C., Tou Ken, dut quelque temps se louer comme serviteur à gages dans un cabaret d'une petite ville de province pendant qu'il se cachait devant la colère de l'impératrice douairière Teng (2).

Ni chaises ni tables naturellement nulle part : ces meubles sont encore inconnus. Les deux types de chaise chinoise ancienne, fauteuil à quatre pieds et tabourets à pieds croisés, viendront d'Occident seulement vers le IIIe siècle de notre ère, et d'ailleurs les Chinois seront lents à adopter l'usage de ces « couches de barbares », comme ils les appelleront longtemps, bien qu'ils semblent en avoir eu parfois chez eux par curiosité. Ce n'est qu'au VIIIe que la mode en ayant été adoptée par la cour, elles se répandront très vite du haut en bas de l'échelle sociale (3). Mais ce temps est encore loin.

A l'époque des Han où nous sommes, on s'assied par terre, sur des nattes. A l'hôte qu'on veut honorer on offre une couche, simple planche en bois sur quatre pieds très courts, recouverte d'une natte ; c'est un meuble encombrant, mais somme toute assez léger, puisqu'on peut le déplacer et qu'on ne le fait apporter qu'au moment où on en a besoin. Il y en a de diverses sortes, de basses ou de hautes, pour une ou plusieurs personnes ; et leur emploi diffère suivant le rang de celui à qui on les offre.

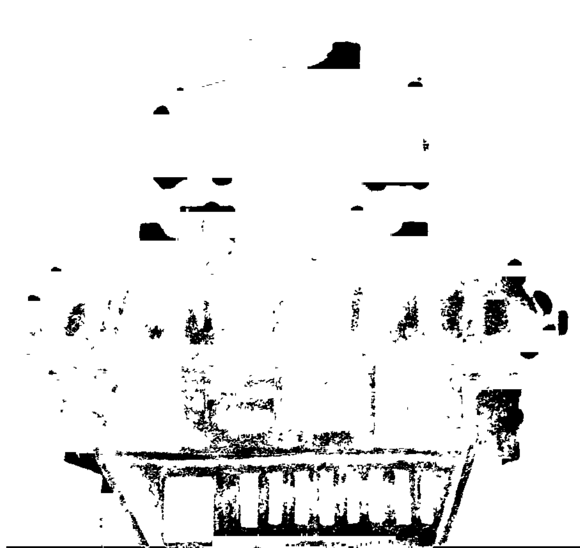
Entrons dans la chambre du Sud-Ouest, où dort le chef de famille. Son

---

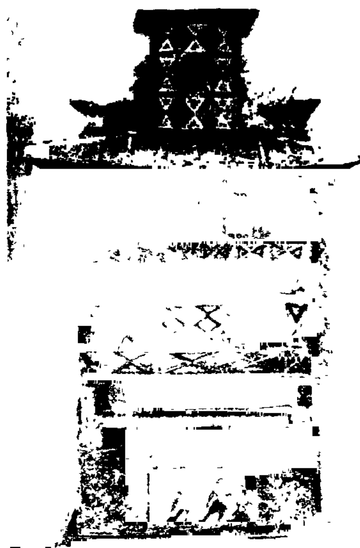
(1) *Heou-han chou*, k. 1 B, 3 b. La 11e année *kouang-wou*, au 2e mois (mars 35 p. C.) un décret dit : « Entre les créatures du Ciel et de la Terre, l'homme est le plus noble. Ceux qui auront tué un ou une esclave n'obtiendront pas de diminution de peine (à cause de la condition de leur victime). » Le huitième mois (septembre-octobre 35), un décret dit : « Ceux qui oseront marquer au feu les esclaves seront traités conformément à la loi ; on dégradera ceux qui auront marqué leurs esclaves et on les réduira au rang du peuple. » Cf. *Tong-kouan Han ki* 東觀漢記, k. 21, 11 b, (Touan) Cheng 段勝, marquis de Cheou-hiang 首鄉, fut accusé d'avoir tué une esclave : son marquisat fut supprimé.

(2) *Ts'ien-han chou*, k. 87, 1 a.

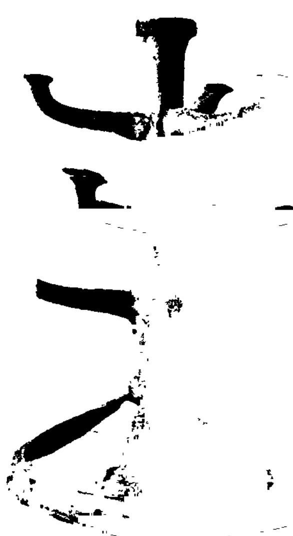
(3) Sur l'histoire de la chaise, *hou tch'ouang* 胡床 en Chine, voir Tōda, *Koshō ni tsuite*, dans le *Tōyō gakuhō*, XII (1922), 429-456 ; *Koshō ni tsuite hoi*, dans le *Tōyōgakuhō*, XIV (1924), 131-132.



a



b



c



∂



e



f

a. et *b.* - Maisons à étages *(Coll. marquis Hosokawa).* — *c.* - Grande lampe à neuf becs *(Musée Heijô).* — *∂.* - Lampe *(Coll. Eumorfopoulos).* — *e.* - Lampe portative ouverte *(Coll. Eumorfopoulos).* — *f.* - Débris d'un oreiller laqué (d'ap. Harada, *Lolang*).

lit, de tout point pareil aux sièges que je viens de décrire, est fait d'une planche recouverte d'une natte; c'est d'ailleurs le même mot qui désigne sièges et lits; on ne les distingue pas, et les auteurs du temps déclarent qu'un lit est un meuble qui sert à la fois à s'asseoir et à se coucher. Au-dessus, un baldaquin, qu'on appelle un « attrape-poussière », forme ciel de lit, avec des rideaux pour protéger le dormeur contre le froid (1). Notre homme dort couvert d'une couverture de coton ouaté : c'est là une couverture d'homme riche, car les pauvres gens n'ont que des couvertures de toile (2). Sous sa tête est placé un oreiller en bois un peu dur, recouvert d'une petite taie qui



FIG. 1. — Siège sous un baldaquin. (*Estampages Ed. Chavannes.*)

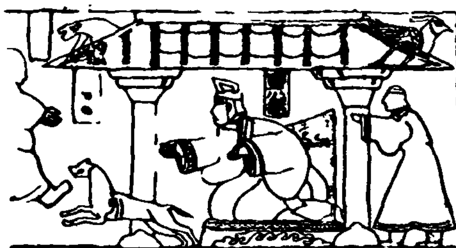


FIG. 2. — Siège avec un paravent. (*Estampages Ed. Chavannes.*)

se lave (3). On a retrouvé les débris d'un oreiller laqué : il ne subsiste que l'ossature; les parties intermédiaires, en lattes de bambou non laquées pour céder un peu au poids de la tête et rendre le contact moins dur, ont disparu. Autour de lui, sur le lit même qui est très large, sont placés des paravents qui l'isolent et le gardent un peu des courants d'air (pl. LVII, *f*, LIX, *e*).

Le matin approche, mais naturellement personne dans la maison ne saurait dire l'heure : le soleil n'étant pas encore levé, il est trop tôt pour consulter le cadran solaire de la cour; quant aux grandes horloges à eau comme il y en a au palais, ce sont, avec leurs trois récipients disposés en escalier, des instruments trop encombrants, trop compliqués et beaucoup trop difficiles à faire établir pour qu'un simple particulier puisse en posséder une. Heureusement le chant du coq suffit à réveiller le maître ou tout au moins les serviteurs. A peine éveillé, notre homme se lève aussitôt, car son lit est trop dur pour prêter à la flanerie. L'habitude est d'être prêt au lever du soleil. Les domestiques allument les lampes : une grande lampe à neuf

(1) Sur l'attrape-poussière, *tch'eng-tch'en* 承塵, voir *Heou-han chou*, k. 111, 9 a; *Cheming*, § 18; *Ki tsieou pien*, § 15.

(2) Les couvertures de coton sont un luxe : ce sont les plus titrées des femmes d'un roi du Ier siècle a. C., qui en ont (*Ts'ien-han chou*, k. 53, 6 b). Encore un siècle plus tard, l'empereur Chouen des Han fait don, en 126 p. C., de couvertures en coton au premier ministre Tchou Long 朱龍 (*Heou-han chou* de SIE Tch'eng, ouvrage du IIIe siècle perdu aujourd'hui, dans le *T'ai-p'ing yu lan*, k. 707, 10 b). Les couvertures brodées ne se rencontrent qu'au palais; voir la description des couvertures du Prince Impérial dans le *Tong kong kou che* 東宮古事 (*T'ai-p'ing yu lan*, k. 707, 11 a).

(3) Sur les taies d'oreillers, voir *Chouo wen*, au mot 㓞; *Kouang ya*, même mot.

branches éclaire toute la pièce (pl. LVII, *c*). Mais il y a d'autres lampes d'aspect plus artistique : en voici une dont le pied est fait d'un petit personnage monté sur un dragon (pl. LVII, *d*). Et s'il est nécessaire d'aller chercher quelque objet au dehors ou dans un coin mal éclairé, on peut se servir de lampes portatives : certaines, en bronze, ont la forme allongée des coupes à vin, avec leurs deux petites anses latérales plates ; une moitié du couvercle s'ouvre en tournant autour d'une charnière et se rabat de façon que le creux en soit en haut ; c'est lui qui sert de lampe, c'est là qu'on met la mèche, le trop-plein d'huile se déverse dans la coupe qui est dessous (pl. LVII, *e*).

La toilette est vite faite. Au réveil il se lave les mains et se rince la bouche, puis il se coiffe. Dans la première moitié du IIe siècle av. C., les courtisans de l'empereur Houei (194-188) se blanchissaient et se fardaient le visage chaque jour (1), mais il ne semble pas qu'ils se le soient lavé régulièrement. Le Code des Han imposait à tous les fonctionnaires le devoir de se laver les cheveux et le corps une fois tous les cinq jours ; ce jour-là était un jour de congé général, où les administrations vaquaient. La raison de ce congé était qu'on ne pouvait mettre le bonnet official pendant qu'on laissait sécher ses cheveux défaits et tombant sur les épaules.

Aujourd'hui n'étant pas jour de bain, notre personnage ne fait que de brèves ablutions et s'habille.

Les vêtements de dessous, ceux qui sont portés directement sur la peau, étaient, pour autant que nous les connaissons, des plus succincts. Les hommes portaient un petit caleçon très court en toile qu'on appelait assez malproprement le caleçon à urine, *ni-k'ou* (2), et aussi une petite chemise courte sans manches, appelée *tch'en* ou *tch'en chen* (3), ou encore veste à sueur, *han yi* (4). Quant aux femmes, elles portaient un vêtement appelé *ni-fou*, qui devait différer peu du vêtement correspondant des femmes chinoises modernes (5) : c'est une pièce d'étoffe ovale allongée couvrant seulement les seins et le ventre, attachée au cou et à la taille par des cordons, et laissant nus le dos et les côtés. Hommes et femmes portaient de plus un pantalon long ou court, suivant les cas.

Le costume chinois complet s'est de tout temps composé de deux pièces, une veste et une jupe, celle-ci étant longue dans les vêtements de cérémonie et courte dans les vêtements de travail ; suivant les costumes, veste et jupe restent séparées en deux pièces, ou sont au contraire jointes en une seule robe. Notre personnage étant un fonctionnaire, porte ordinairement des vêtements longs, même dans la vie privée. A l'ordinaire il doit le matin se rendre à la Cour ; il revêt alors son costume officiel ; mais il vient d'être malade et

(1) *Ts'ien-han chou*, k. 93, 1 a.

(2) *Ts'ien-han chou*, k. 46, 3 b : *ni k'ou* 溺袴.

(3) TCHENG Hiuan, Commentaire au *Li ki*, chap. *Tsa ki* : *tch'en chen* 襯衫.

(4) *Che ming*, § 16 : *han yi* 汗衣.

(5) Tou Yu, Commentaire au *Tso tchouan*, 9e année de Siuan : *ni-fou* 衵服.

est autorisé à se reposer chez lui. Il n'a donc pas à sortir, et comme il est tôt, il met son costume du matin, le vêtement « foncé carré (1) » en deux pièces, veste et jupe séparées. Les serviteurs s'empressent autour de lui : l'un, agenouillé, lui attache les genouillères de cuir blanc qui vont avec ce costume, puis lui passe ses chaussettes de soie retenues en haut par des jarretières, et, par-dessus, des bottines de cuir ; un autre l'aide à enfiler le veston de toile noire court aux manches carrées à l'emmanchure large tenant toute la hauteur du veston ; un troisième lui met la jupe de soie blanche froncée à la taille et la ceinture de soie noire ; enfin un dernier lui apporte sa coiffure (il n'est pas convenable de rester tête nue), le bonnet de soie noire en forme de tasse renversée qui est le bonnet du matin. Mais avant de le lui poser sur la tête, il lui arrange son turban. Autrefois c'était la coiffure des enfants ou des gens du peuple qui n'avaient pas droit au bonnet, et les gens convenables n'auraient jamais voulu se laisser voir ainsi coiffés. Mais l'empereur Yuan (48-33), qui avait sur le front un épi rebelle qu'il ne voulait pas laisser voir, adopta le turban, et quelques années plus tard, l'usurpateur Wang Mang, qui était chauve, fit de même, en déployant l'étoffe de façon à former une coiffe couvrant la tête. Les courtisans les imitèrent et la mode s'en généralisa très vite. Maintenant, à l'époque qui nous occupe, au bout d'un siècle et demi, tous les hommes le portent à la maison, et le gardent même sous le bonnet qui est la coiffure de cérémonie.

Notre homme enfin habillé, on lui sert un repas léger, après quoi ses enfants viennent lui faire leur visite rituelle du matin : ils ont un costume en deux pièces pareil à celui de leur père, sauf que le veston est en soie noire, avec un turban roulé sans bonnet, ce qui est le vêtement de cérémonie des jeunes gens. Ils lui demandent des nouvelles de sa santé, et l'aîné fait le simulacre de lui offrir de l'eau pour se laver les mains.

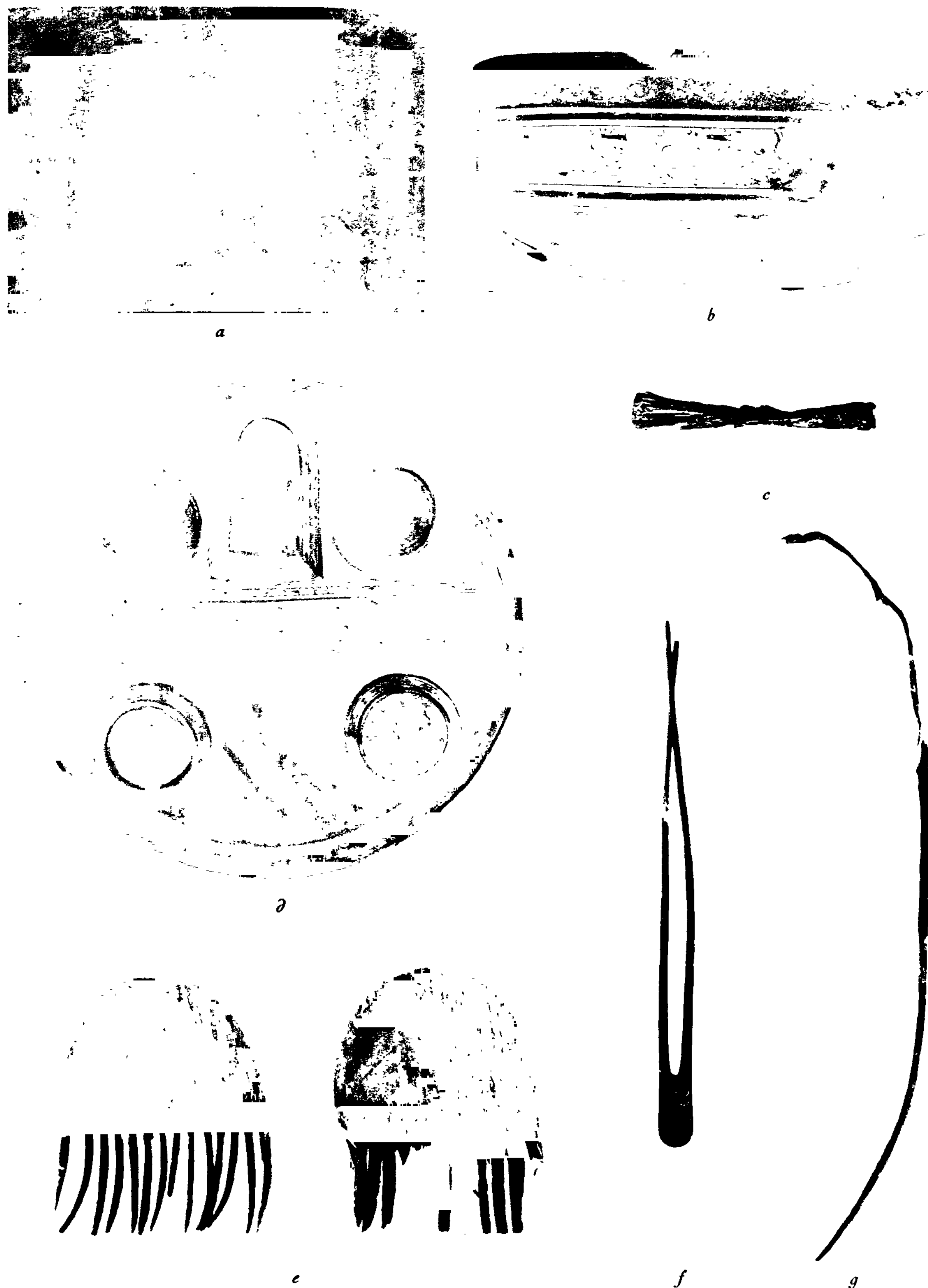
Pendant ce temps en effet, les appartements intérieurs se sont peu à peu éveillés. Puisque notre Chinois est fort riche, il a nécessairement un grand nombre de femmes, ce qui tient d'autant plus de place que chacune d'elles a pour la nuit une chambre particulière. C'est un tout petit cabinet que le lit occupe en entier. Les dessins de l'époque des Han en figurent un, mais de façon si schématique que, pour mieux le faire comprendre, il faut d'abord le montrer tel qu'un peintre du IXe siècle le représente. C'est un tableau religieux : la reine, la future mère du Buddha, dort et le Bodhisattva descend sous la forme d'un éléphant. Mais bien que la scène se passe dans l'Inde, c'est un palais chinois (pl. LIX, *b*). On peut voir la minuscule pièce que remplit l'estrade où dort la reine. Une autre peinture plus ancienne (elle vient du rouleau attribué à Kou K'ai-tche qui est actuellement au British Museum) montre elle aussi une pièce très petite, et que le lit remplit toute (pl. LIX, *e*).

(1) *Heou-han-chou*, k. 40, 3 a : vêtement *hiuan-touan* 玄端 et bonnet *wei-mao* 委貌. C'est le costume du matin (*Li ki*, COUVREUR, I, 692). et aussi un costume de repos (*Ibid.*, 678).

C'est une pièce analogue que représente schématiquement un dessin d'une pierre gravée du IIe siècle. C'est l'histoire de la femme vertueuse de la capitale. Son mari, qui avait un ennemi mortel, changeait chaque nuit de chambre pour dormir. L'ennemi menaça la femme de tuer son père si elle ne lui révélait le lieu où son mari passerait la nuit suivante. Prise ainsi entre deux devoirs, elle désigna une chambre à l'assassin, puis, la nuit venue, elle s'y coucha elle-même et se fit tuer par l'ennemi qui la prit pour son mari. Le petit pavillon où elle dort est représenté par deux colonnes et un toit. A l'intérieur se trouve quelque chose qui ressemble à un lit européen ou chinois moderne, mais est en réalité la couche en bois posée sur une estrade occupant toute la superficie de la pièce comme dans la peinture de Touen-houang ou dans celle de Kou K'ai-tche. L'assassin n'entre pas : il lui faudrait monter sur le lit. C'est dans ces petites chambres que les femmes passent la nuit (1) (pl. LIX, *c*).

Je n'ai pas besoin de décrire en détail l'habillement féminin : je vous ai déjà dit que les vêtements des femmes différaient peu de ceux des hommes. Mais souvent elles portaient des couleurs vives : dans une peinture sur laque représentant la déesse Si-wangmou et une servante, le corsage est vert clair avec des bordures vert foncé; la jupe est jaune semée de points rouges. En été, au sixième mois qui est le temps des plus fortes chaleurs, il est élégant de porter, comme les femmes du palais, une tunique droite sans manches, de couleur pourpre, sans broderie ni application de fleurs (2). De la toilette, le rouleau attribué à Kou K'ai-tche offre un charmant tableau. Vous savez qu'on a trouvé à Lo-lang, en Corée, dans un tombeau de femme, tout le matériel de toilette : boîte à poudre, boîte à fard, pinces, spatules, miroir (pl. LVIII). Une boîte de laque contenait le miroir et il y avait un grand plateau de laque pour disposer les divers ustensiles pour la toilette. La Chinoise de ce temps se blanchissait non seulement le visage, mais encore le dos et les épaules ; elle se servait pour cela soit de poudre de riz, soit de « poudre barbare », c'est-à-dire de céruse, en ayant soin d'essuyer légèrement la poudre au-dessous des yeux pour se faire la « parure de larmes ». Sur ce fond de teint, elle étalait des taches de rouge minéral de cinabre ou encore de rouge végétal de carthame; pour finir, elle posait sur les joues des mouches, points noirs dont la place variait suivant la mode. De plus, elle se faisait raser les sourcils qu'elle remplaçait par une ligne bleue de cobalt un peu plus haut sur le front; la forme et la place de ces faux sourcils variaient suivant la mode : au milieu du Ier siècle avant notre ère, sous l'empereur Wen-ti, il était de bon ton de se dessiner des sourcils en forme d'accent circonflexe ; au milieu du IIe siècle de notre ère, la mode était aux sourcils déliés de forme arquée qu'on appelait « les sourcils de tristesse » ; un peu plus tard on préféra les sourcils larges et

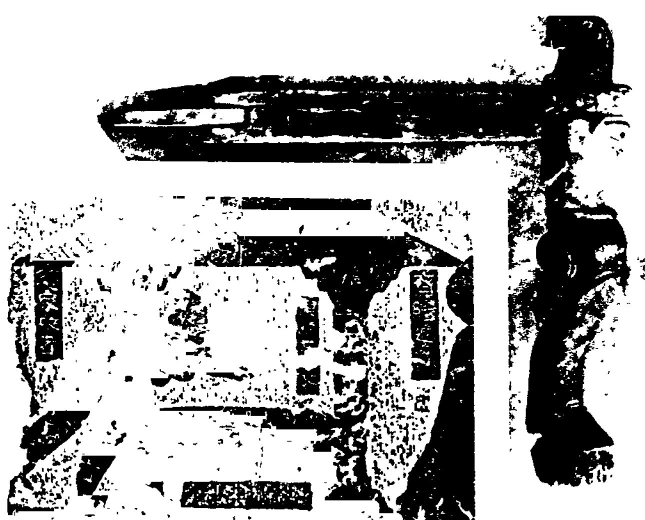
(1) LIEOU Tsouen 留存, *Che che* 事始, 48 b (éd. *Chouo feou*).
(2) HARADA Yoshito, *Lo-lang*, p. 32-34 (trad. anglaise), et planches LXXXV-XCVI.



a. - La toilette d'une femme (d'ap. le rouleau attribué à Kou K'ai-tche, *British Museum*). — *b*. - Coffret à toilette laqué. — *∂*. - Le même, vue intérieure — *c*. - Houpette à poudre en poil d'animal. — *e*. - Peignes gros et fin. — *f*. - Épingle à cheveux. — *g*. - Aiguille en bois pour peindre les sourcils. (D'ap. Harada, *Lolang*).


a


b


c *∂*


e


f


g


b



i


j

a. et *∂.* - Pieds d'accoudoir en forme de dragon et de sphynx (d'ap. Stein, *Serindia*). — *b.* - La reine Mayâ dormant dans sa chambre (id.). — *c.* - L'assassinat de la femme vertueuse de la capitale (d'ap. Chavannes, *Mission...*). — *e.* - Chambre à coucher (rouleau de Kou K'ai-tche, *British Museum*). — *f.* - Le roi Çuddhodana, assis avec une table devant lui *(Ingakyô)*. — *g.* - Costume long forme *p'ao* (d'ap. Hamada, *Univ. de Kyôto*). — *b.* - Costume long forme droite (d'ap. Hentze). — *i.* - Femme en costume long, démarche " à la taille cassée " (d'ap. Hamada *op. cit.*). — *j.* - Si wang mou avec une suivante (d'ap. Harada, *Lolang*)

épais; l'exemple de l'impératrice Ming-tö dans la deuxième moitié du Ier siècle p. C., qui, ayant les sourcils naturellement fort bien dessinés, les conserva, se contentant de compléter avec du noir une pointe insuffisante du côté gauche, n'avait pas suffi à faire abandonner cette mode (1). Voulez-vous savoir comment on décrit une jolie femme à la mode au IIe siècle ? « Souen Cheou avait un beau teint, et excellait à se faire un visage agréable; elle se faisait des sourcils de tristesse, la parure de larmes, un chignon en cheval qui tombe (de travers et pendant d'un côté); elle tenait la bouche comme une personne qui a mal aux dents (avec un rictus qui découvre les dents, sans avoir l'air gai); elle avait la démarche à la taille cassée » (c'est-à-dire probablement le ventre en avant, comme on voit tant de statuettes féminines antérieures aux T'ang, par ex. pl. LIX, *i*) (2).

Laissons la femme à sa toilette et retournons auprès du mari. Une fois sa toilette et son habillage terminés, il a pris des livres et du papier et il s'est mis à l'étude. On lui a préparé un siège, fait, je vous l'ai dit, d'une planche avec une natte; en été cela lui suffit; en hiver il fait apporter de plus une peau de mouton pour se tenir chaud aux jambes. Puis il s'assied; mais, comme il est seul, il n'a pas besoin de se gêner. Il s'accroupit en allongeant les jambes, sans aller toutefois jusqu'à les allonger complètement devant lui dans la position qu'on appelle « s'asseoir en écartant les jambes en forme de panier à vanner », c'est une manière de se tenir grossière qui est une injure envers ceux devant qui on la prend, et qu'un homme bien élevé ne se permet même pas quand il est seul ; il se contente de la position accroupie, les genoux relevés, position un peu relâchée, mais convenable tout de même (3). Il se fait apporter un accoudoir (fig. 3) qu'il dispose à sa gauche pour s'y appuyer (on ne le met jamais à droite,

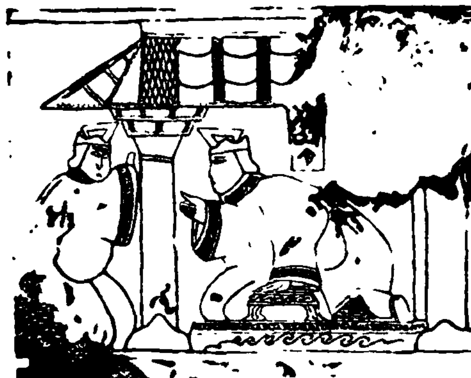


FIG. 3. — Siège et accoudoir. (*Estampages Ed. Chavannes.*)

(1) *Che ming*, § 15. « *Tai* 黛, c'est remplacer *tai* 代. On enlève les sourcils et on les remplace par cette peinture ». Cf. *Ts'ien han chou*, k. 76, 8 a ; *Che che*, 50 a. C'est le cobalt ; plus tard, au temps des T'ang, on désigna aussi de ce nom l'indigo. — Wen-ti des Han (179-157 a. C.) ordonna que les femmes du palais se dessinassent les sourcils en forme de caractère 八. Sur les sourcils de l'impératrice Ming-tö, femme de l'empereur Ming (58-75 p. C.), voir *Tong-kouan Han ki*, k. 6, 1 b. — Sur le poudrage des épaules, voir *Ts'ien-han chou*, k. 53, 6 b. Tchao-siu (la favorite du roi de Kouang-tch'ouan) accuse Wang-k'ing (sa rivale) : « Précédemment quand les peintres peignaient l'appartement de Wang-k'ing, elle ouvrait sa robe de dessus et sa robe de dessous et se poudrait devant eux. [Commentaire : ouvrir sa robe de dessus et sa robe de dessous, c'est ôter ses vêtements et montrer son dos et ses épaules] ».

(2) *Heou-han chou*, k. 64, 5 a.

(3) S'asseoir les jambes allongées s'appelle *ki kiu* 箕踞, et s'asseoir les genoux relevés, *tsouen* 蹲.

ce serait de mauvais augure, car c'est la place qu'on donne à l'accoudoir des esprits dans les sacrifices) : c'est un petit banc de cinq pieds de long (environ un mètre) et deux de haut sur deux de large, de bois laqué noir sur des pieds laqués rouge qu'on lui met sous le bras et sur lequel il s'appuie. C'est le plus simple de ses accoudoirs : pour les réceptions officielles, il en a de très beaux, un à trois pieds en particulier où des artistes chinois ont tâché d'imiter le style occidental en ornant les pieds de têtes de sphinx, du genre de celui que Sir Aurel Stein a retrouvé dans une petite station chinoise ruinée des bords du Lobnor et qui est du IIe ou IIIe siècle (pl. LIX, *d*). Les autres sont moins originaux, car les motifs sont tout chinois, mais n'en sont pas moins beaux avec leurs pieds ornés de têtes de dragons (pl. LIX, *a*). Quand il est bien installé, il fait placer devant lui une table, qui est un autre petit banc tout pareil au premier, mais d'un emploi différent: au lieu d'être mis à gauche pour appuyer le coude il est devant, passant sur les cuisses (pl. LIX, *f*, et fig. 4 et 5). Auprès de lui des livres faits de fiches en bois mince montées sur deux lanières de cuir, fort lourds et incommodes, et quelques autres d'un genre nouveau qui commence à se répandre : ce sont de longs rouleaux d'une matière spéciale qui vient d'être inventée, le papier. Quelques stylets en bois pointus pour prendre quelques notes sur des fiches, un pinceau pour écrire sur le papier, de l'encre, et son matériel de scribe est complet.

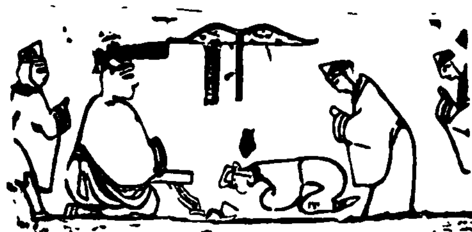


FIG. 4. — Personnage assis devant une table.
(*Estampages Ed. Chavannes.*)

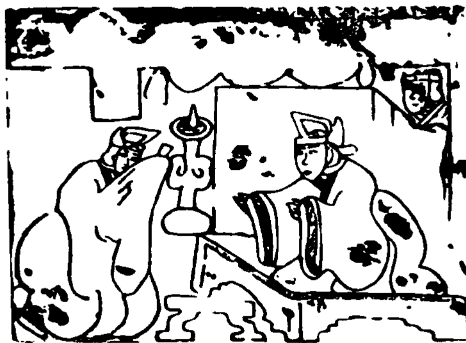


FIG 5. — Siège élevé avec paravent ; devant un accoudoir ou une table.
(*Musée de l'Univ. Imp. de Tôkyô.*)

Mais à peine est-il installé qu'on lui annonce la visite de l'intendant de son domaine qui vient lui rendre des comptes. C'est un inférieur avec qui il n'a pas à faire de frais : il n'a ni à mettre un costume de cérémonie, ni à aller au-devant de lui pour le recevoir. Mais encore faut-il être correct. Il fait enlever la table et les livres, l'accoudoir est laissé, mais il ne s'y appuie plus, et il reprend la position régulière, c'est-à-dire qu'il s'agenouille, ramenant sous lui ses jambes pliées de façon à être assis sur ses pieds, le corps droit : Le visiteur entre, on place une natte devant lui, et il s'agenouille aussitôt, puis se prosterne le front contre terre; et l'hôte lui rend son salut. Après quoi, la conversation s'engage par quelques formules de politesse, puis les

domestiques de l'intendant, agenouillés eux aussi, tirent de leurs boîtes les présents d'usage. Cela fait, on en vient aux choses sérieuses, à l'examen des comptes.

L'intendant parti, la matinée est passée et il faut s'habiller pour le déjeuner : les Rituels imposent de mettre le vêtement de cérémonie pour les repas, c'est-à-dire, pour un fonctionnaire, le vêtement officiel. A cette époque, le vêtement officiel est chose toute récente : ce n'est qu'en 59 de notre ère que l'empereur Ming a créé une série d'uniformes de Cour, et tous ces uniformes, faits en principe selon les indications des Rituels par une commission chargée de recueillir dans les Livres Classiques tous les passages se rapportant au costume (1), ont été taillés en réalité sur le modèle du costume des lettrés, considéré comme conforme aux règles rituelles ; le trait caractéristique de celui-ci était que la veste et la jupe étaient cousues ensemble à la ceinture de façon à former une robe longue couvrant la personne de la tête aux pieds. Au temps des Han, on faisait cette robe longue commune aux hommes et aux femmes en deux formes, soit froncée à la taille de façon à être plus large au bas de la jupe qu'à la ceinture, soit tombant tout droit des épaules aux pieds ; on appelait la première *p'ao* et la seconde *tchong-tan-yi;* la première était doublée de soie blanche, la seconde n'était pas doublée (2). L'un et l'autre vêtements étaient considérés comme les représentants modernes de l'ancien costume long *chen-yi* des Rituels : *tan-yi* était le nom qu'on donnait à l'Est et à l'Ouest des Passes, c'est-à-dire dans les deux capitales, Tch'ang-ngan et Lo-yang, au vêtement appelé anciennement *chen-yi* (3) ; et les six vêtement rituels des Tcheou passaient pour avoir été sur le patron du *p'ao* (4). Nous ne savons en réalité rien des costumes de la Cour des Tcheou ; tout ce qu'on peut dire est que le *p'ao* serré à la taille et évasé dans le bas dérivait du vêtement officiel des pays de l'Est, le Ts'i et le Lou, patrie des principaux lettrés de la Cour des Han, tandis que le vêtement droit avait été sous le nom de *kiun-hiuan* le vêtement officiel de la Cour de Ts'in. Le vêtement droit perdait chaque jour du terrain devant le *p'ao* froncé à la taille : celui-ci était ce qui se portait le plus dans toutes les classes de la société au temps des Han Postérieurs ; la forme en était tellement à la mode qu'on faisait ainsi même des vêtements non doublés (5).

C'est naturellement un *p'ao* froncé à la taille que met notre personnage. Il n'a pas pour cela à enlever son vêtement du matin : l'habit de cérémonie doit se mettre sur un autre vêtement qu'on appelle « le vêtement intermédiaire » ; c'est par-dessus le vêtement du matin devenu vêtement intermé-

---

(1) *Heou-han chou*, k. 40, 1 b.

(2) Robe serrée à la taille, *p'ao* 袍; robe droite, *tchong-tan-yi* 中 單 衣.

(3) *Fang yen*.

(4) Tcheng Hiuan, Commentaire du *Li ki*, chap. *Tsa ki*.

(5) *Heou-han chou*, k. 40, 2 b : « Les petits employés et les gardes portent tous un habit non doublé qui a la forme du *p'ao* .»

diaire que les serviteurs lui passent sa robe. Il enfile les larges manches en forme de « fanon de bœuf qui tombe » dont la partie médiane descend en s'arrondissant jusqu'aux genoux, tandis qu'elles sont resserrées aux poinets où elles ont seulement 11 pouces (environ 22 cm.), et même à l'emmanchure qui n'a que 22 pouces (44 cm.) chez les simples particuliers, mais s'agrandit à mesure que le rang hiérarchique s'élève (1). Conformément à la mode, le col de la veste, qui rituellement devrait être carré, s'arrondit par derrière : on ne fait plus les cols carrés qu'aux petits enfants (2). La robe passée, il ferme la veste dont les revers viennent croiser en triangle sur le milieu de la poitrine, le grand revers de gauche passant par-dessus le petit revers de droite et allant s'attacher sous l'aisselle droite ; puis on lui agrafe la jupe, à droite également, en ayant soin de recouvrir la fente de la jupe au moyen du pan long et étroit qu'on appelle la « queue d'aronde à la taille étroite (3) ». Enfin on lui ceint la taille d'une ceinture de soie : elle se fermait par un nœud passant dans un anneau fixé au côté droit, et les extrémités en retombaient en flottant le long de la robe. Mais les hommes remplaçaient souvent cette fermeture ancienne par une boucle en métal ciselé imitée de celles des barbares du Nord (4). Pour achever l'habillage, on prend soin que la basque de la veste, *kiu*, tombe correctement, c'est le long pan arrondi qu' « on voit lorsqu'on se trouve derrière quel-

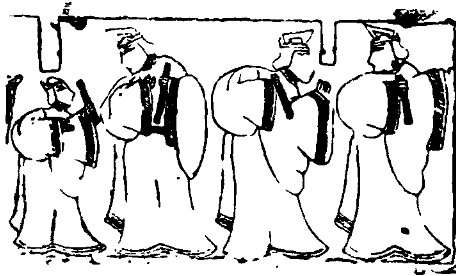


FIG. 6. — Costumes longs (*p'ao*).
(*Estampages Ed. Chavannes.*)



FIG. 7. — Costume court.
(*Estampages Ed. Chavannes.*)



FIG. 8. — Costume court.
(*Musée de l'Univ. Imp. de Tôkyô.*)

(1) *Ibid.* — Le vêtement long droit, non serré à la taille, et non doublé, *tan yi*, avait les mêmes manches, d'après le Commentaire. L'expression « fanon de bœuf tombant », *hou-hia* 胡下 désigne la partie médiane de la manche qui descend jusqu'aux genoux, voir TCHENG Hiuan, Commentaire du *Li ki*, chap. *Chen yi* (k. 39).

(2) TCHENG Hiuan, *ibid.*

(3) TCHENG Hiuan, Commentaire du *Li ki*, chap. *T'an kong* (k. 8, 18 a) : *siao-yao jen*, 小要衽.

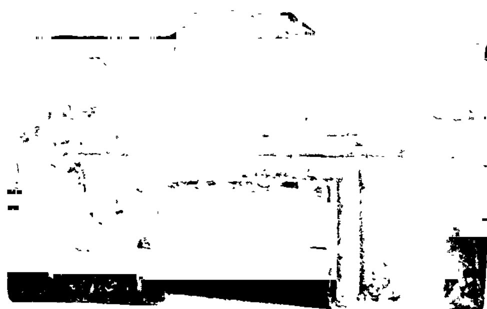
(4) On n'ignorait pas l'origine étrangère des boucles de ceinture, *Ts'ien-han chou*, k. 94 A, 5 b.



a

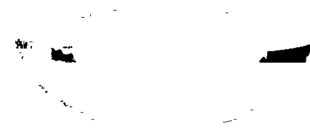


b



c









e

f

d







g

h

i

a. - Puits et cuisine (d'ap. Chavannes, *Mission*). — *b*, *c*. - Fourneau de cuisine avec préparatifs de repas (d'ap. Hamada). — *d*. - Plateau pour servir le repas (d'ap. Stein, *Innermost Asia*). — *e*. - Cuisinier écaillant un poisson (*Musée Cernuschi*). — *f*. - Coupe à vin laquée vue de côté et de dessus (Harada, *Lolang*). — *g*. - Musicien (d'ap. Hamada). — *h*. - Danseur (*Musée Cernuschi*). — *i*. - Danseur (d'ap. Hamada).

qu'un (1) », parce qu'il descend par derrière au-dessous de la ceinture : il se reconnaît facilement sur nombre de figures d'hommes dans les dessins gravés sur pierre (fig. 6). Cette partie du costume varie constamment avec la mode : sous les Han Antérieurs, la basque longue était une bizarrerie et semblait ridicule ; elle était au contraire courante au milieu du IIe siècle de notre ère. Enfin, après avoir rectifié ou changé le turban, on lui met sur la tête le bonnet de cérémonie.

Si nous avions l'indiscrétion de jeter un coup d'œil dans les grands coffres qui servent d'armoires, nous y verrions bien d'autres costumes encore : d'abord des habits officiels pour les diverses cérémonies de la Cour, puis des vêtements d'intérieur ou de travail, vêtements courts à la façon de Tch'ou, mis à la mode par l'empereur Kao, le fondateur de la dynastie, qui ne dépassent pas les genoux (2), tuniques à longues basques comme les non-fonctionnaires en portent souvent à la place de l'habit de cérémonie, etc. ; la plupart sont faits sur le même patron que le *p'ao*, serrés à la taille, larges dans le bas (fig. 7, 8). Pour trouver des gens habillés autrement, il faudrait sortir de cette maison et aller chez des gens du peuple : chez les riches, même les serviteurs sont en robe longue quand ils approchent du maître, quand ils servent à table par exemple. Seuls les hommes qui se livrent à des travaux de force sont bien obligés de renoncer aux robes lourdes et encombrantes, les ouvriers mettent une culotte courte : la voici portée par le mythique Chen-nong, l'inventeur de l'agriculture, représenté sur une dalle funéraire bêchant la terre (fig. 9).



FIG. 9. — Chen-nong en veste et culotte courte. (*Estampages Ed. Chavannes.*)

C'est encore un vêtement trop encombrant, et les coolies lui préfèrent souvent un tout petit caleçon triangulaire laissant les cuisses nues qu'on appelle, à cause de sa forme, « le caleçon en forme de museau de veau » : il est porté par les domestiques faisant des besognes malpropres ; c'est lui que portait, dit-on, le grand poète Sseu-ma Siang-jou au temps où, jeune et encore inconnu, après avoir enlevé la belle Wen-kiun, il s'était trouvé dénué de ressources : il avait dû vendre le char et les chevaux grâce auxquels ils s'étaient enfuis, et du produit de la vente il avait acheté un cabaret où la jeune femme vendait du vin, tandis que lui-même, vêtu du caleçon en forme de museau de bœuf et travaillant au milieu de ses domestiques, lavait la vaisselle (3). Mais d'ordinaire, les domestiques et les esclaves familiers portent dans la maison soit le vêtement long, soit plutôt le vêtement court, plus commode pour travailler puisqu'il avait les manches étroites et que la jupe dégage les pieds.

(1) *Che ming*, k. 5, 1 b. basque, *kiu* 裾
(2) *Che ki*, k. 99, 3 a. Le pays de Tch'ou à cette époque désigne le Nord du Kiang-sou.
(3) *Ts'ien-han chou*, k. 57, 1 b, caleçon en forme de museau de veau, *t'ou-pi-k'ouen* 犢鼻褌

Pendant que notre personnage achève de s'habiller pour déjeuner descendons dans la cuisine, voir préparer le repas. La cuisine est dans les communs ; dans les palais où il y a une salle de banquet particulière, elle est souvent dans le sous-sol de cette salle ; il n'y a que dans les maisons des pauvres gens qu'elle est dans le même corps de bâtiment que la grande salle, que son fourneau chauffe et enfume tout à la fois. Notre personnage, quand il a fait construire sa maison, a mis la cuisine assez loin pour n'en être pas incommodé ; d'autre part, suivant l'usage ordinaire, il l'a mise près du puits.

Un grand fourneau à deux trous occupe tout le fond de la cuisine ; en avant, sur le plus grand de ces trous, une énorme bouilloire toujours remplie d'eau ; derrière, un trou moins grand sur lequel on met des pots pour préparer diverses sortes de mets ; le fourneau se charge en avant par une ouverture carrée, et un esclave particulier a pour besogne de recharger le



FIG. 10. — Une cuisine.
(*Musée de l'Univ. Imp. de Tôkyô.*)

foyer et de souffler de l'air avec une longue canne creuse (pl. LX, *b*, *c*). Une foule d'esclaves s'empresse autour de la cuisine. En voici deux qui vont chercher de l'eau au puits, une perche à contrepoids leur permet de tirer l'eau sans effort ; mais il y a dans d'autres maisons des puits plus simples où l'on tire l'eau par un seau au bout d'une corde sans contrepoids. Le couteau à la main, un boucher s'approche d'un porc ligoté qu'il va égorger et dépecer. Cet autre pousse un mouton. Un cuisinier agenouillé devant une petite table est en train d'écailler un poisson. Quelques domestiques lavent la vaisselle (pl. LX, *e*).

Dans un coin sont suspendues à des crocs toutes sortes de victuailles : un jambon, une chèvre ouverte dans toute sa longueur et aplatie, un canard ouvert de la même façon, des poissons. L'heure du repas approche, des esclaves lavent les plats et les bols, et se préparent à servir. Les mets sont mis tout découpés sur des plats et des assiettes disposés sur de petites tables avec ou sans pieds qu'on pose à terre devant les convives. Voici des esclaves qui montent les plats par l'escalier très raide. En voici d'autres qui servent

un très haut personnage et lui présentent un bol qu'ils se passent de main en main.

Que mangeaient les Chinois de ce temps ? Leur cuisine était aussi éloignée de la cuisine chinoise moderne que celle des Grecs ou des Romains



FIG. 11. — Des serviteurs montent les plats par l'escalier très raide. (*Estampages Ed. Chavannes.*)

peut l'avoir été de la nôtre. La seule chose qui n'ait pas changé est l'amour de l'échalotte et de l'oignon. Le porc était sûrement, en ce temps comme aujourd'hui, la viande la plus ordinairement servie aux repas des riches comme des pauvres (mais ceux-ci n'en devaient pas manger souvent) ; les conserves et les hachis paraissent avoir été aussi de consommation cou-



FIG. 12. — Banquet avec un acrobate. (*Musée de l'Univ. Imp. de Tôkyô.*)

rante. On accompagnait la viande de millet ou de sorgho, ou encore de riz, mais le riz n'avait pas encore pris la prééminence qu'il a de nos jours. De l'eau, quelques liqueurs fermentées analogues à celles qu'on boit encore aujourd'hui, servaient de boisson. Les infusions de thé étaient encore inconnues des Chinois : c'était une boisson des sauvages du midi du Fleuve Bleu, et la mode ne s'en répandit qu'au cours des siècles suivants. Dans les grandes circonstances, la cuisine devenait plus recherchée. Le *Li ki* (1)

(1) *Li ki*, chap. *Nei tsö*, trad. COUVREUR, I, 639-643.

énumère de nombreux plats qu'on mangeait à certains banquets de cérémonie : ils sont plus curieux qu'appétissants. La viande crue coupée en tranches minces y joue un rôle important : tantôt on la fait sécher après l'avoir soit aromatisée au gingembre, soit battue, ou bien on la fait macérer dans du vinaigre assaisonné d'oignon.

Un grand banquet complet se compose de cinq services : bouillon, bœuf, mouton, porc et poisson, gibier, et chacune des trois viandes est servie préparée de trois façons : rôtie, en hachis et en tranches confites dans le vinaigre. Chaque service est accompagné de plats de riz ou d'autres céréales : riz avec le bœuf et le mouton, millet avec le porc, etc. Parmi les mets délicats et recherchés, on cite le hachis d'escargots confits dans du vinaigre, le cochon de lait farci d'oseille, la tortue farcie d'une sorte de vinaigrette de viande hachée, la viande de chien, enfin un plat après lequel je m'arrêterai : des tranches de viande crue aromatisées au gingembre et séchées, assaisonnées d'œufs de fourmis conservés au sel.



Fig. 13. — Musiciens, danseurs, jongleur, acrobates.
(*Estampages Ed. Chavannes*)

Vous ne vous étonnerez pas qu'avec cela il ait été nécessaire de boire beaucoup : on tirait toutes sortes de boissons fermentées du millet, des boissons douces, sucrées, fortes, amères. Mais si nous connaissons à peu près le mode de fabrication de ces diverses liqueurs, nous n'avons aucune idée de leur goût ou de ce qu'elles étaient réellement ; tout ce que nous savons est qu'on se grisait fort bien avec elles, et que l'ivresse était la conclusion habituelle des grands festins.

Ces grands festins d'ailleurs sont rares. En effet, une loi interdit à quiconque de recevoir plus de trois invités à un repas, en dehors des fêtes, sous peine d'une amende de quatre onces d'or(1). Mais si les occasions sont rares, on ne profite que davantage de celles qui surviennent. Les banquets des jours de fêtes sont de véritables ripailles, où l'on s'empiffre jusqu'à être malade, où on se saoûle. On les accompagne de musique et de danse. Parfois ce sont les convives eux-mêmes, qui, égayés par le vin, se mettent à danser : quand en 67 a. C. Hiu Kouang-han, grand-père maternel du Prince Héritier, inaugura son hôtel à la capitale, au banquet qu'il offrit à tous les hauts fonctionnaires venus le féliciter, l'un d'eux, le ministre du Trésor Privé, mima le combat du singe et du chien, danse burlesque qui fit rire

(1) *Han lu* (Code des Han, aujourd'hui perdu) cité dans le Commentaire du *Ts'ien-han chou*, k. 4, 2 b.

tous les assistants (1). D'autres fois, l'hôte fait venir des danseurs professionnels, ou même des baladins ; des équilibristes font des tours : l'un se tient sur la tête devant les convives; un hercule porte une perche où des enfants suspendus par les mains et les pieds font de la voltige ; à côté, un homme jongle avec six balles à la fois ; d'autres dansent en agitant leurs longues manches; des tambours, des flûtes et divers instruments les accompagnent (pl. LX, *g*, *h*, *i*).

Tels sont les principaux actes de la vie journalière d'un riche fonctionnaire de la cour de Chine aux confins du Iᵉʳ et du IIᵉ siècle p. C., quand il se repose chez lui et que les devoirs de sa charge ne l'appellent pas au palais. J'ai tâché de vous montrer, en même temps que je les décrivais, les scènes elles-mêmes de la vie privée telles que les contemporains les ont dessinées sur les dalles des chapelles funéraires, ou bien les objets dont on se servait chaque jour. Beaucoup de ces objets sont entrés et entrent chaque jour dans nos musées et dans les collections privées. Je voudrais espérer que ce que je viens de vous dire vous aidera à vous rendre compte de leur usage quand vous les verrez, et, par suite, à mieux les comprendre, même au point de vue artistique, car si ces petits objets, parfois de facture maladroite, sont néanmoins très souvent charmants, cela tient à ce que les artisans qui les ont faits ont presque toujours su remarquablement les adapter à l'usage auquel ils devaient servir.

HENRI MASPERO.

(1) *Ts'ien-han chou*, k. 77, 1 b.

L'ART GRÉCO-IRANIEN (1)

L'art perse est maintenant, après l'Exposition de Londres, à la mode. On a admiré à l'Exposition les beaux tapis, les miniatures exquises, la céramique fine de la Perse musulmane et on a entrevu les premières étapes de cet art accompli en regardant les rares spécimens de l'art impérial de la Perse, l'art achéménide et l'art sassanide.

Cet art impérial de la Perse qui a eu une si grande influence en Asie, surtout aux Indes et en Chine, nous est peu et mal connu. On connaît sa floraison, cet art majestueux des grandes compositions architecturales et décoratives, l'art de Cyrus, de Darius, de Xerxès, etc., aux VIe-IVe siècles avant J.-C., et l'art sassanide qui a commencé sa carrière brillante au IIIe siècle après J.-C., mais on ne connaît presque pas les origines, ni celles de l'art achéménide, ni celles de l'art sassanide. On sent derrière les motifs de l'art achéménide, si semblables à ceux de l'art assyrien, un souffle national, iranien, et ce même souffle ne peut ne pas être reconnu dans l'art sassanide. On comprend que derrière l'art perse *il y a eu* un art iranien, mais les traits généraux de cet art nous échappent encore. Le style animal que j'ai étudié à plusieurs reprises et qui a été pour des siècles le style décoratif par excellence de l'Asie Centrale, pourrait avoir été créé par des Iraniens. Malheureusement ce n'est qu'une hypothèse et il est bien possible que le style animal appartienne à une région, non à un peuple.

D'un autre côté, l'art bizarre et composite qui vient de nous être révélé par les bronzes de Louristan et que nous sommes maintenant en train de classer et de dater apparaît devant nous compliqué et composite, manifestation provinciale sans doute des courants artistiques plus vigoureux et plus originaux.

Mais ce ne sont pas les questions de l'origine de l'art perse qui m'intéressent ici. C'est un autre problème important, qui porte lui aussi sur l'évolution de l'art iranien, le problème des relations et des influences mutuelles entre l'art iranien et l'art grec, qui sera le sujet de cet article.

On sait que les relations entre la Grèce et le monde iranien furent très étroites dès l'aube de l'histoire de la Grèce. Plusieurs cités grecques de l'Asie Mineure, de la Grèce du Nord et des bords de la Mer Noire ont été pour des siècles les unes sujettes, les autres vassales de l'Empire Perse et de son rival l'Empire Scythe de la Russie Méridionale. Les Perses et les Scythes,

---

(1) Conférence publique donnée à Paris le 24 juin 1931, à l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, au profit du Lycée Russe de Paris.

maîtres et souverains, vivaient ici en contact journalier avec leurs sujets et clients grecs, et les artistes de cette Grèce Orientale avaient toute raison et toute opportunité de voir, d'étudier et peut-être d'admirer les créations de l'art oriental en général et particulièrement celles de l'art de la race dominante, des Iraniens.

Dès la fin du IVe siècle avant J.-C., surtout après la conquête de l'Orient par Alexandre, les rôles s'intervertirent. L'Empire Perse s'était écroulé sous les coups de la phalange macédonienne ; l'Empire Scythe se désintégrait sous la pression des Sarmates qui l'attaquaient en Orient et des Celtes et des Thraces qui chassaient les Scythes de l'Occident. Dans ce qui a été l'Empire Perse, ce sont maintenant les Macédoniens et les Grecs qui sont la race dominante, les maîtres et souverains. Ils se sont répandus partout dans l'Orient. Alexandre le Grand et ses successeurs ont créé pour eux des dizaines, sinon des centaines de villes grecques grandes et petites, des confins de la Chine en Orient jusqu'en Égypte et en Asie Mineure en Occident.

Celles de ces villes qui étaient situées dans l'Asie Iranienne se trouvèrent bientôt gouvernées non plus par des rois grecs, les Séleucides et les rois de la Bactriane, mais par des souverains asiatiques, qui pour les Grecs étaient des barbares. Mais ces rois asiatiques ont eu un grand respect pour la civilisation grecque ; les populations des villes grecques de leurs royaumes, quoique orientalisées, ont retenu durant des siècles quelques traditions et plusieurs habitudes grecques.

Les autres villes grecques de l'Orient, celles de la Mésopotamie, de la Syrie, de la Palestine, de la Phénicie et de l'Asie Mineure, restèrent pour des siècles jusqu'à la conquête arabe, à la seule exception de celles de la Mésopotamie, parties intégrantes des royaumes hellénistiques et plus tard des Empires Romain et Byzantin. Leurs populations grecques, même en Mésopotamie à l'époque de la domination parthe et sassanide, ont retenu leurs privilèges de classe dominante. Mais ces populations, elles aussi, vivaient dans un milieu oriental, où les traditions iraniennes étaient très fortes, et naturellement se sont fortement orientalisées.

Enfin en Russie Méridionale, les Grecs des villes de la Mer Noire, après une période d'indépendance sous le gouvernement d'une dynastie gréco-thrace qui résidait à Panticapée en Crimée, se virent de nouveau, vers la fin de la période hellénistique, entourés de nouveaux Iraniens, qu'ils appelaient Sarmates, des Iraniens qui sans être leurs maîtres se sont lentement infiltrés dans les villes grecques et ont sarmatisé leurs populations.

Ainsi de nouveau, à partir du IIIe siècle avant J.-C. jusqu'à la conquête musulmane, les Iraniens cohabitaient dans presque tout l'Orient avec les Grecs, ces derniers étant partout ou la classe dominante, ou la classe qui partageait les privilèges sociaux et peut-être politiques de la classe dominante.

Ces faits historiques sont bien connus. J'ai peut-être tort d'en parler. Mais de ces faits dérive notre problème. Quels phénomènes dans l'histoire

de l'art ont surgi de ce contact multiséculaire entre les Iraniens et les Grecs, ces deux nations si différentes, qui toutes les deux avaient une force créatrice puissante ?

Ce problème, d'importance capitale pour l'histoire des arts orientaux, n'a jamais été bien étudié. On a parlé tout récemment de l'influence de l'art archaïque grec sur l'art achéménide. D'autres ont affirmé le contraire : les emprunts de l'art achéménide à l'art grec archaïque. La question est encore vivement débattue et je crois que l'analyse stylistique seule n'apportera jamais de solution définitive (1). Dans cette discussion figurent toujours les mêmes monuments comme témoins d'une influence réciproque : les intailles qu'on appelle gréco-perses. Ces intailles curieuses se prêtent d'ailleurs mal à une analyse historique. On ne connaît pas leur lieu d'origine et on a beaucoup de mal à les classifier du point de vue stylistique (2). L'analyse stylistique donne parfois des résultats déconcertants : on a cru que la scène du roi perse qui tue un guerrier grec, qui se trouve sur plusieurs intailles dites gréco-perses, avait été créée par un artiste grec. Or on a trouvé maintenant des empreintes de ce cachet de style purement iranien sur des tablettes cunéiformes en Babylonie (3).

Mais quoique l'influence de l'art perse sur l'art grec ou vice-versa ne soit encore qu'une hypothèse, quoique le caractère des intailles dites gréco-perses reste encore assez vague et la classification de ces monuments difficile, l'existence d'un art gréco-perse aux Ve-VIe siècles avant J.-C. doit être regardée comme un fait acquis. C'est en Asie Mineure et surtout en Russie Méridionale que nous rencontrons les monuments les plus intéressants de cet art. Je n'ai pas le temps de les discuter ici.

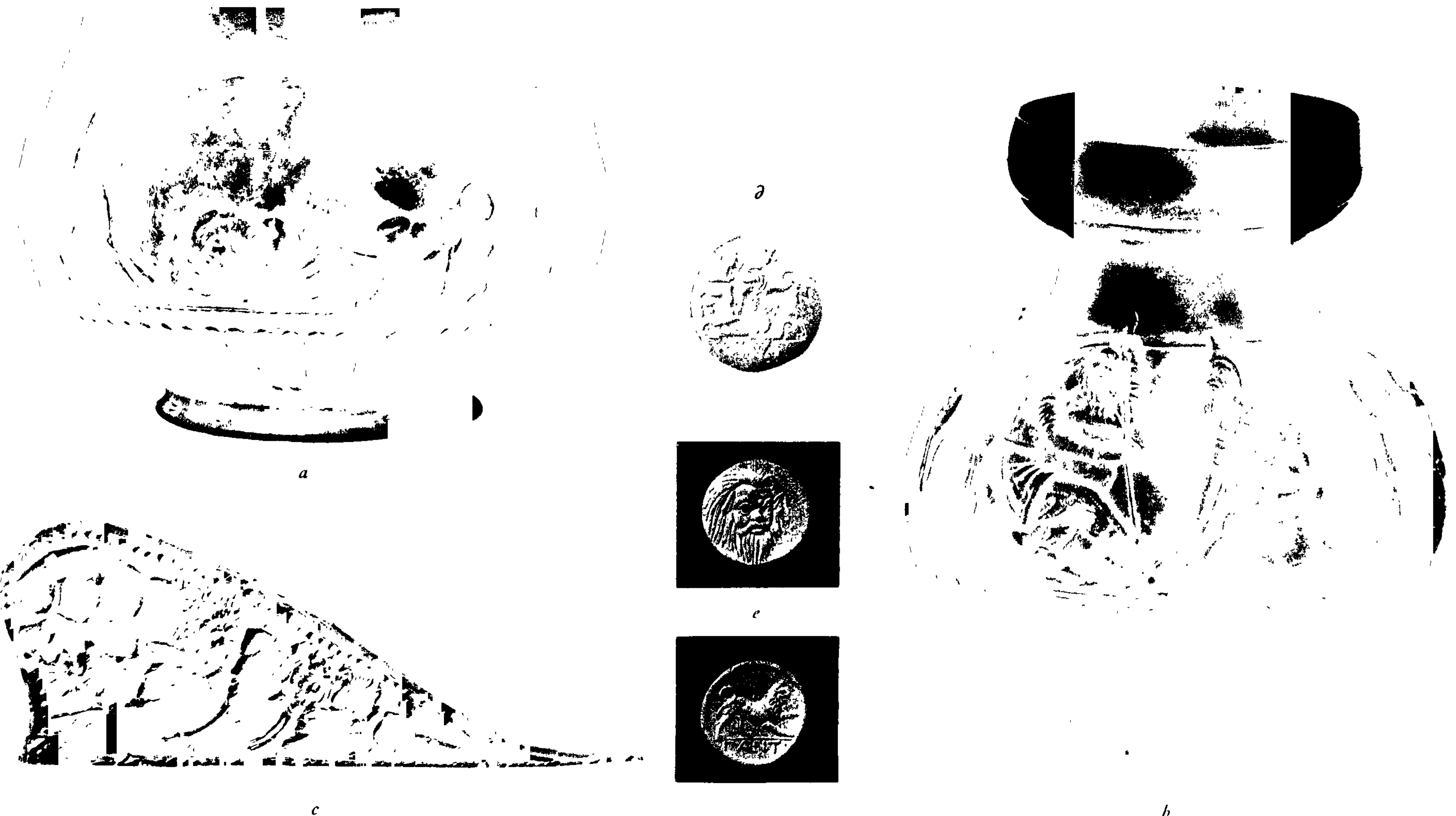
Je l'ai fait autre part (4). Mais je voudrais présenter quelques preuves. On sait que les villes grecques de la Russie Méridionale, et surtout les princes scythes des steppes de la Russie Méridionale et des plaines danubiennes, ont acheté aux Ve et IVe siècles avant J.-C. beaucoup de produits de l'art perse. La population perse et la population iranisée de l'Asie Mineure en a fait autant : plusieurs trouvailles faites en Asie Mineure et en Scythie en donnent la preuve. Ce fait témoigne d'une renaissance forte et militante de l'esprit iranien en Asie Mineure et en Russie Méridionale à cette époque, une réaction peut-être contre les succès des Grecs dans leur lutte séculaire avec les Perses. Quoi qu'il en soit, le fait est certain et il était bien connu des

(1) ANTON MOORTGAT, *Hellas und die Kunst der Achæmeniden*, 1926 ; F. VON BISSING, Ursprung und Wesen der persischen Kunst. *Sitzungsb. d. Bayr. Akad.*, 1927.

(2) Sur les intailles gréco-perses, T. KNIPOWITSCH, *Sbornik de l'Ermitage*, 3, p. 41 et suiv.; M. MAXIMOWA, Griechisch persische Kleinkunst, Kleinasien nach den Perserkriegen. *Jahrb. d. Deutsch. Arch. Inst.*, 43 (1928); *Arch. Anz.*, p. 648 et suiv., et A. S. F. Gow, *Journ. of hell. St*, 48 (1928), p. 133 et suiv., pl. IX, X, où on trouvera une bibliographie copieuse et les renvois nécessaires aux ouvrages où sont publiées les intailles en question. Comp. mon livre *Skythien und der Bosporus*, I (1931), p. 391, note 1, et p. 451, note 1, et A. PROCOPÉ-WALTER, Le prototype local des animaux galopants dans l'art de l'Asie Antérieure. *Syria*, 10 (1929), p. 85 et suiv.

(3) L. LEGRAIN, The culture of the Babylonians. *Univ of Pennsylvania, Univ. Museum, Publ. of the Babylonian section* 14 (1925).

(4) M. ROSTOVTZEFF, *Iranians and Greeks*, p. 102 et suiv.



a. - Vase en argent doré du tumulus de Solokha en Russie méridionale (*Ermitage*). — *b*. - Vase en électron trouvé à Panticapée dans le tumulus Koul-Oba (*Ermitage*).
c. - Partie du revêtement en or d'un fourreau d'épée scythe, trouvé en Russie Méridionale (*Metropolitan Museum*).
∂. et *e*. - Monnaies en or et argent du royaume de Bosphore (*British Museum*).

artistes grecs qui habitaient les villes grecques des pays iraniens ou iranisés et qui travaillaient pour les Iraniens riches et prodigues. Pour s'assurer cette clientèle, aux goûts et aspirations iraniennes si prononcées, ces artistes grecs et semi-grecs ont adapté leurs procédés à la demande de leurs maîtres et de cette manière ont créé l'art gréco-iranien.

Je ne fais que mentionner ce qu'ils ont fait pour remanier le style animal de leurs clients. Mais j'insisterai sur un pas plus hardi et qui a bien mieux réussi. Pour plaire à leurs clients iraniens et iranisés, les artistes grecs ont étudié leur art, leur système décoratif, leurs idées religieuses et politiques, les compositions artistiques déjà créées pour donner une expression figurale à ces idées. Et ils ont donné vie à des scènes charmantes, où les motifs, la composition et les idées sont iraniennes, tandis que le traitement des figures et le style sont essentiellement grecs.



FIG. 1. — Cavalier parthe tirant de l'arc sur un lion. Dessin à traits noirs. Doura.

Prenons quelques exemples au hasard. Commençons par un tombeau d'Asie Mineure, de Paphlagonie, celui de Kalé Kapou (1). Laissons de côté son architecture archaïque, ses colonnes si caractéristiques pour l'Asie Mineure du VIIe-VIe siècle. C'est sa décoration sculpturale qui nous intéresse : le groupe héraldique du fronton et les animaux des parois latérales. Cette décoration est sans doute postérieure à la construction du tombeau. Elle est probablement du Ve ou IVe siècle avant J.-C. Et comme elle rappelle les motifs qui nous sont si familiers dans l'art de la Russie Méridionale de la même époque ! Les deux lions et les deux griffons de Kalé Kapou sont presque les mêmes que ceux de deux coupes en argent du tumulus Solokha (pl. LXI, fig. *a*). Le même griffon perse et le même lion apparaissent également sur plusieurs monnaies de Panticapée et sur d'autres objets contemporains des régions occupées par les Scythes (pl. LXI,

(1) R. LEONHARD, *Paphlagonia*, p. 246 et suiv.

fig. *d* et *e*) (1). On sait bien que le griffon-lion avec des cornes est une création perse basée sur des prototypes suméro-assyriens. Les artistes grecs se sont saisis de cette figure et depuis lors le lion-griffon n'a jamais disparu du répertoire des figures hybrides de l'art gréco-romain. Une série analogue très caractéristique : l'évolution de l'ibex, qui lui aussi, quoique d'origine suméro-assyrienne avec des ramifications en Arménie, est devenu l'animal classique de la Perse. Le voilà comme manche d'un vase dans sa force tout orientale : un original arménien ou médo-perse du VIIe siècle de la collection Raphael à Londres (2). Voilà son frère cadet du Semibratnij Kourgane en Russie Méridionale, purement iranien, et son cousin perse du trésor de l'Oxus (3). Et voilà enfin la version du même ibex bien hellénisée, celle du vase gréco-arménien ou gréco-perse qui probablement a été fait dans une des villes grecques de la côte sud-ouest de la Mer Noire (4).

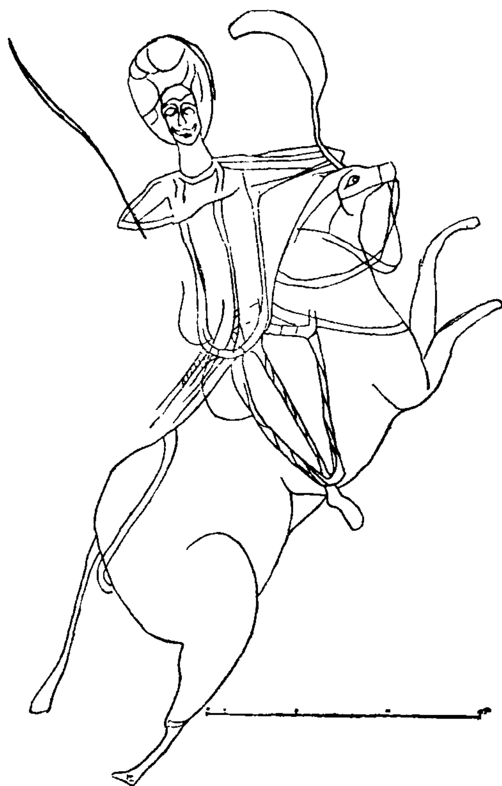


FIG. 2. — Archer parthe tirant de l'arc. Graffite. Doura. Dessin de M. M. Pillet.

La même tendance, mais d'autres moyens ont été employés par les artistes grecs pour donner une expression artistique aux idées

(1) Les deux vases du kourgane de Solokha sont reproduits par S. POLOVTZEFF, *Rev. Arch.*, 23 (1914), pl. III et IV : la chasse aux griffons, et pl. V-VIII : la chasse aux lions et les deux chiens et deux lions affrontés, cp. ROSTOVTZEFF, *Iranians and Greeks*, pl. XX, 5 et notre pl. LXII, *b*. Le motif du lion et celui du griffon se retrouvent sur le manche du fourreau d'une épée trouvée récemment en Russie méridionale, fourreau qui reproduit presque exactement le fourreau bien connu de Tchertomlyk et qui appartient en conséquence au IVe siècle avant J.-C. V. G. RICHTER, *Bull. of the Metropol. Museum* 26 (1831), p. 44 et suiv. Le lion et le griffon sont représentés sur cet objet dévorant un cerf et une biche. Cp. notre pl. LXI, *c*. On trouvera quelques monnaies qui portent le type du griffon perse dans mon livre *Iranians and Greeks*, pl. XVIII, fig. 5, cp. notre pl. LXI, *d*, *e* (monnaies de Panticapée du Musée Britannique). Le plus intéressant des objets gréco-perses trouvés hors de la Russie méridionale est le vase en argent de Douvanly (en Bulgarie). Le corps de ce vase est ionien, les manches qui représentent des lions griffons cornus, sont perses ; voyez DIAKOVITCH, *Bull. de l'Inst. arch. bulg.* 3 (1925), p. 111 et suiv., cp. FILOW, *op. cit.*, 4 (1926-27), p. 27 et suiv., et FILOW et WILKOW., *Jahrb. d. deutsch. Arch. Inst.*, 45 (1931), p. 281 et suiv.

(2) H. R. HALL, *Antiquaries Journal*, 9 (1929), p. 217 et suiv. et pl. XV.

(3) M. ROSTOVTZEFF, *Iranians and Greeks*, pl. XII ; O. DALTON, *The Treasure of the Oxus*, 2e éd., pl. V.

(4) Le manche de Paris, F. SARRE. *Kunst d. alten Persien*, pl. 49, p. 20 ; *Cambridge Anc. Hist.*, vol. of pl. I, p. 324 d ; celui de Berlin, FURTWÄNGLER, *Arch. Anz.*, 7 (1892), p. 113 et suiv.

chères à leurs clients iraniens! Un caillou sculpté avec une inscription perse, actuellement à Philadelphie, nous fait connaître une composition iranienne semi-rituelle : le roi et son ministre en conférence (pl. LXII, fig. *d*) (1). Nous retrouvons la même composition, mais profondément modifiée par des artistes, grecs sur les deux chefs-d'œuvre de la toreutique grecque de la Russie méridionale : le vase en argent de Voronèje et celui en électron du Koul-oba (pl. LXI, *b* et LXII, *c*) (2). Plus caractéristique encore est le rhyton de Karagodéouaschkh : la scène purement iranienne du roi recevant son pouvoir des mains d'Ahuramazda (pl. LXII, fig. *a*) (3). C'est un pur accident que la représentation la plus ancienne de ce rite imposant soit la version hellénisée de Karagodéouaschkh. Je ne doute pas qu'on ne trouve bientôt des monuments de l'art achéménide avec la même composition. En attendant, voici des intailles sassanides (pl. LXII, *b*) et une série de bas-reliefs rupestres qui commence avec Ardachir (pl. LXIII, *d*) (4), reproduisant la même scène sans qu'on y voie aucune trace d'influence grecque.

Les influences grecques, si fortes dans la scène du couronnement de Karagodéouaschkh, ne se font pas sentir dans la plaque frontale en or de la tiare pointue de la reine du même tombeau. Et cependant c'est un artiste grec qui a fait cette plaque elle aussi, un artiste qui s'est inspiré de compositions analogues à celle, par exemple, du cylindre perse de la collection de Clercq, la grande déesse et son adoratrice ou prêtresse, une composition si chère au répertoire des scènes religieuses orientales.

La grande époque de l'art gréco-perse fut le IVe siècle avant J.-C. On s'attendrait à retrouver cet art gréco-perse plus tard, à l'époque hellénistique, quand les Grecs et les Iraniens se sont rencontrés une fois de plus sur les champs de bataille en Europe et en Asie et que cette rencontre, victorieuse pour les Grecs, a créé l'empire d'Alexandre que son créateur voulait être gréco-perse. On s'attendrait à ce que cet empire gréco-perse cultivât un art gréco-perse lui aussi, l'art de cette aristocratie gréco-iranienne qui était le rêve d'Alexandre le Grand et qui devait gouverner le monde. Mais ce rêve, comme beaucoup de ceux du grand rêveur macédonien, ne s'est jamais réalisé. Une aristocratie gréco-iranienne n'a jamais eu aucune importance historique et l'art gréco-perse, qui était si apprécié au IVe siècle avant J.-C., n'apparaît que rarement après la seconde moitié du IVe siècle.

Maîtres du monde entier, les Macédoniens et les Grecs n'ont pas accepté

(1) V. l'ouvrage de L. Legrain cité note 3, n° 1906, pl. 2.

(2) M. ROSTOVTZEFF, Le vase d'argent de Voronèje. *Mat. pour l'archéologie de la Russie Mérid.* (34) 1914; *Iranians and Greeks*, Frontispice et pl. XXII.

(3) E. PRIDIK, Deux rhytons en argent de la coll. de l'Ermitage. *Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Ant. d'Odessa*, 30 (1912); M. ROSTOVTZEFF, Les idées sur le pouvoir monarchique en Scythie et dans le Bosphore. *Bull. de la Comm. Arch. de Russie*, 49 (1913), pl. I; le même, *Skythien und der Bosporus*, I (1931), p. 323 et suiv.

(4) On trouvera de belles reproductions des bas-reliefs sassanides dans E. HERZFELD, La sculpture rupestre de la Perse sassanide. *Rev. d. Arts Asiat.*, V (1927), p. 130 et suiv., pl. XXXVI, fig. 3 ; pl. XXXVI, fig. 6, etc.

(5) V. *Iranians and Greeks*, pl. XXIII, et *Rev. d. ét. gr.*, 32 (1919), p. 462 et suiv., et pl. II.

l'idée d'Alexandre d'un empire gréco-iranien. L'empire, ils le voulaient pour eux-mêmes, sans partage. Dans leurs villes grecques ils ont voulu avoir leur propre art, un art grec, non pas un art hybride comme l'art gréco-perse. Mais cette domination grecque du monde entier n'était pas moins un rêve que l'empire gréco-iranien d'Alexandre. Bientôt les Grecs se trouvèrent réduits à la seule partie occidentale de l'Empire d'Alexandre et même ici, étant en minorité, ils se virent bientôt orientalisés. L'art qu'ils ont emporté avec eux subit le même sort. Pendant moins d'un siècle il reste grec. Mais il s'orientalise bientôt de la même manière que ses porteurs. Les formes de cet art restent grecques, les artistes parlent encore la langue grecque, mais leurs créations deviennent de plus en plus iranisantes, sémitisantes ou égyptisantes. Qu'on regarde les statuettes en albâtre d'Aphrodite-Istar trouvées en grande quantité en Babylonie : à Séleucie, à Babylone, à Nippour et ailleurs. Quelle mollesse voluptueuse, quelles formes sensuelles, quelle « morbidezza » si bien soulignée par le revêtement de ces statuettes en plâtre peint et doré (pl. LXIII, fig. *a*, *b* et *c*) (1) ! Même genre à Alexandrie et probablement à Antioche. Cet art est encore un art grec. On travaille encore pour une clientèle grecque. Il n'adopte ni les idées, ni les compositions orientales pour plaire à une clientèle orientale, comme l'art gréco-perse du ve-ive siècle avant J.-C. Mais l'hellénisme de cet art est un reflet de l'âme grecque de l'Orient de cette époque : cet art n'est plus grec, il devient levantin.

A sa suite vient un art indigène, une renaissance des arts locaux, de l'art phénicien en Phénicie, de l'art syrien en Syrie, de l'art anatolien en Asie Mineure, de l'art iranien en Perse et en Asie centrale, de l'art hindou dans l'Inde. Même l'art chinois de l'époque Han subit cette influence grecque, peut-être par l'intermédiaire de l'art gréco-iranien. Les artistes indigènes, ou les artistes métis demi-grecs, qui ont travaillé avec des artistes grecs, qui ont appris la technique grecque, qui sont devenus connaisseurs et familiers des formes de l'art grec, quand, sous l'influence d'une renaissance de l'esprit oriental, ils ont voulu traduire leurs idées en formes artistiques, ils n'ont trouvé d'autres formes pour les exprimer que les formes grecques ou semi-grecques de leurs maîtres helléniques. Lentement ils s'approprient ces formes, les modifient, les développent, les remplissent d'un esprit nouveau, et par ce procédé créent un art nouveau, que nous ne trouvons, avec tous ses traits particuliers, pas avant le Ier siècle avant J.-C.,

(1) M. Watermann, de l'Université de Michigan, a trouvé cette année à Séleucie une série de ces statuettes de l'époque certainement hellénistique. J'en ai vu une au Musée de Baghdad. Une statuette tout à fait semblable se trouve au British Museum (provenant de Babylone) (pl. LXIII, *c*). Le Louvre possède un spécimen un peu différent. Enfin, M. H. H. von der Osten a publié récemment quatre statuettes du même genre du Metropolitan Museum (*Art Bulletin*, VIII [1926], p. 166 et suiv.). La statuette de bronze de la coll. Newell, publiée par le même von der Osten (l. l.), est d'un style différent (comp. la statuette en bronze d'époque parthe du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, p. 29, fig. 7 ; elle était exposée à l'Exposition de l'art perse à Londres, en 1931, comme appartenant à l'époque achéménide (*Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art*, fig. 4).



a b c ∂

a. - Corne à boire en argent découverte à Karagodeouaschkh en Russie méridionale *(Ermitage)*.
b. - Intailles sassanides *(Ermitage)*. — *c.* - Partie du décor d'un vase en argent provenant de Voroneje en Russie *(Ermitage)* — *∂.* - Pierre sculptée achéménide *(Pennsylvania University Museum)*.



a



b



d



c

a. et *b.* - Statuettes en albâtre de style gréco-babylonien. *Louvre.*

c. - Statuette en albâtre de même style. *British Museum.*

d. - Bas-relief rupestre d'Ardachir Ier.

mais qui s'épanouira plus tard, quand les Grecs, les Romains et après eux les Byzantins, disparaîtront de l'Orient et céderont la place à des conquérants orientaux. C'est un fait bien connu et je n'y insiste pas. L'art égyptien de l'époque romaine est familier à tout le monde. Sur les bords orientaux de l'hellénisme, nous trouvons le même phénomène dans l'art gréco-hindou du Gandhâra, si bien illustré par les monuments très anciens de Haḍḍa. On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur le génie des

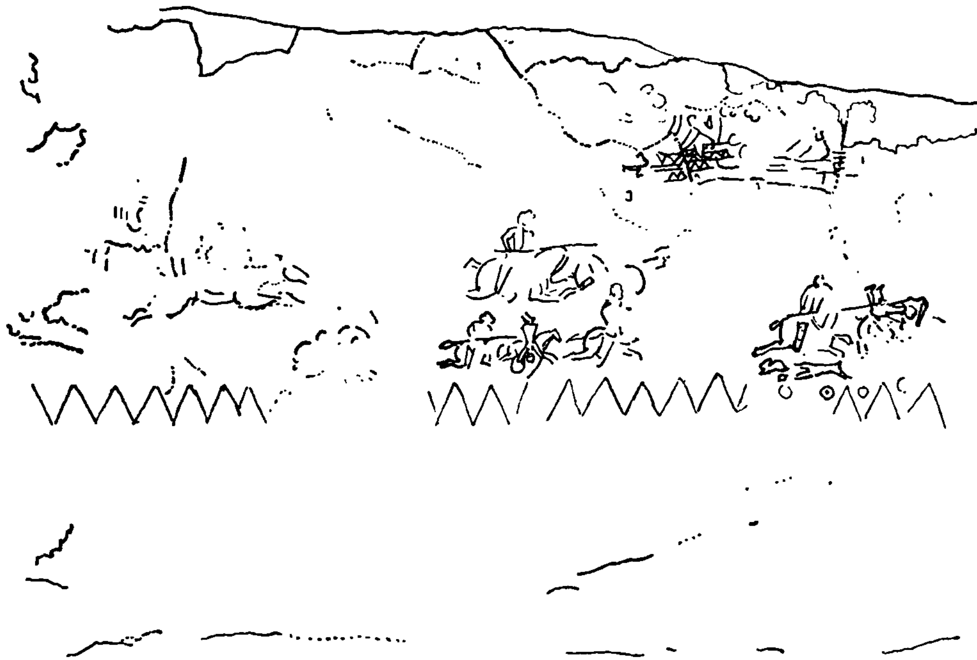


Fig. 3. — La fresque sassanide de Doura.

fleurs de Haḍḍa et ses prototypes classiques pour comprendre bien l'évolution dont je parle (1).

Mais ce phénomène n'est pas le seul dans l'évolution de l'art de cette époque si peu connue et si mal étudiée. La formule est trop simple. On a relevé des faits qui sautent aux yeux et on en a négligé beaucoup d'autres. Prenons un exemple. Examinons l'art parthe, l'art le plus important de

(1). J.-J. Barthoux, *les Fouilles de Haḍḍa*, 1930, pl. 37 et 38. On notera que cette sculpture ressemble beaucoup aux sculptures de Palmyre et que le collier que le Génie des Fleurs porte sur son cou est une réplique exacte des colliers qu'on trouve représentés bien souvent sur les bustes et statues de Palmyre. La même remarque pourrait être appliquée à presque tous les bijoux portés par les nobles et les dieux du Gandhâra. Cette comparaison, à mon avis, donne la date de la sculpture de Haḍḍa, IIe ou IIIe siècle après J.-C., et prouve la thèse de M. Foucher que les influences classiques ont en partie pénétré dans la région du Gandhâra par l'intermédiaire du commerce caravanier des Ier et IIe siècles après J.-C.

l'Asie à l'époque hellénistique et romaine (1). La nation dominante dans le Proche-Orient iranien fut durant plusieurs siècles celle de Parthes. Ils se sont émancipés des Grecs vers le milieu du IIIe siècle avant J.-C. et vers la fin de l'époque hellénistique ils sont maîtres d'un empire vaste et bien organisé, qui devient pour trois siècles le rival le plus formidable de l'Empire Romain, pour céder au IIIe siècle après J.-C. la place à son successeur également iranien, l'Empire des Perses sassanides.

Maîtres d'une grande partie de l'Asie, qu'est-ce que les Parthes ont créé en matière d'art? On sait que plusieurs rois parthes se sont donné le titre de philhellènes et on a toujours su que leurs monnaies sont presque grecques à l'époque hellénistique et deviennent grecques-dégénérées vers la fin de l'empire parthe. De ces deux faits on a cru pouvoir déduire — une formule que je trouve répétée des centaines de fois — que l'art parthe n'est qu'un art grec dégénéré, barbarisé, qui n'a eu aucune force créatrice et ne compte pas comme art. La vraie renaissance iranienne est venue plus tard avec les Sassanides.

Cette formule est basée sur l'étude de quelques monuments isolés, mal datés et mal publiés. On n'a jamais fouillé dans les régions iraniennes. Les quelques fouilles en Perse ont porté sur les ruines achéménides et préachéménides. En Mésopotamie, en fouillant les tells, on a toujours eu horreur des couches hellénistique, parthe et sassanide. On les a passées en hâte pour arriver à des couches plus anciennes.

Ce n'est que tout récemment qu'Andrae à Assur et le même savant à Hatra a fait une étude approfondie des ruines d'Assur de l'époque parthe et de celles de la ville de Hatra, qui fut une création de l'époque parthe. Malheureusement les résultats des fouilles d'Andrae à Assur n'ont pas encore été publiés complètement et Hatra ne nous a livré que son architecture, d'ailleurs très intéressante. Autrement on n'a que les objets de l'époque parthe découverts à Warka, par Loftus (au British Museum), ceux de Nippour, fouillé par les Américains (à Philadelphie) et ceux de Tello (à Paris) et quelques petits bronzes, terres cuites et sarcophages qu'on trouve chez les antiquaires de Baghdad et que quelques musées publics et collectionneurs privés achètent de temps en temps. Je dois mentionner, pour conclure cette liste, d'ailleurs très courte, les découvertes récentes de Sir Aurel Stein, et de Herzfeld, des fresques hellénistiques et parthes du Seistan. La série la plus importante est celle découverte par Herzfeld. J'en ai vu des dessins, mais je n'en peux pas parler, car les fresques en question ne sont pas encore publiées (2).

(1) On trouvera un aperçu sur l'art parthe dans le livre de Sarre, cité dans la note précédente et publié en 1922. Nos connaissances sur cet art, surtout après les fouilles de Doura, se sont notablement élargies. Cp. W. W. TARN, chapitre Parthia dans *Cambridge Ancient History*, IX (avec bibliographie).

(2) Sir AUREL STEIN, *Innermost Asia*, II (1928), p. 909 et suiv. et pl. 53-54. Cf. ses découvertes à Miran, le MÊME, *Serindia*, p. 456 et suiv., et *Innermost Asia*, I, p. 169 et suiv. Je ne parle pas ici des monuments de la même époque et d'un esprit semblable des royaumes semi-iranisés

Ce n'est que tout récemment que les fouilles de l'Académie des Inscriptions, dirigées par M. F. Cumont, et puis celles de la même Académie et de l'Université de Yale à Doura-Europos sur l'Euphrate, fouilles systématiques et scientifiques, entreprises pour étudier une ville hellénistique et parthe, ont enrichi notre connaissance de la vie et de l'art parthe, par une série de monuments intéressante et assez copieuse. Il est donc temps maintenant de se poser une question : la formule sur le caractère de l'art

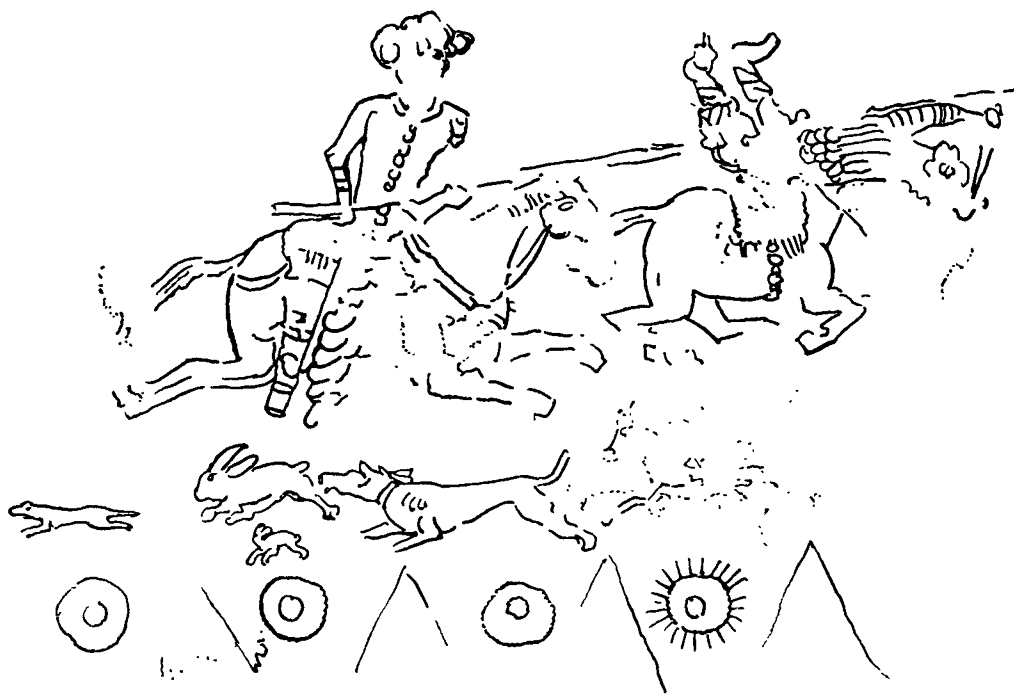


FIG. 4. — Détail de la fresque sassanide de Doura.

parthe que je viens de mentionner tient-elle debout après les découvertes récentes (1) ?

Il sera utile de donner quelques renseignements sur l'histoire de Doura et les fouilles qu'on y a faites. Doura fut fondée au commencement du IIIe siècle avant J.-C. comme colonie militaire et forteresse macédonienne pour défendre la route commerciale et militaire de Séleucie sur le Tigre, une des

de l'Asie Mineure : la Commagène, la Cappadoce et le Pont. Les sculptures du Nemroud-Dagh sont des produits extrêmement intéressants de cet art anatolien et iranien, que nous connaissons mal et peu. J'ai donné un aperçu bref sur la civilisation et l'art de ces régions de l'époque hellénistique dans mon chapitre « Pontus and its Neighbours » de la *Cambridge Anc. Hist.*, IX.

(1) Sur les fouilles de M. CUMONT, consulter le livre magistral de ce savant, *Fouilles de Doura-Europos* (1926). Sur les fouilles de l'Université de Yale, les trois rapports préliminaires : *The Excavations of Dura-Europos, Preliminary Report 1927-1928, 1928-1929, 1929-1930*, New Haven, 1929, 1931 et 1932.

deux capitales des Séleucides, à Antioche-sur-Oronte, l'autre capitale des mêmes rois. Comme forteresse gréco-macédonienne, Doura a existé à peu près 150 ans. A la fin du IIe siècle avant J.-C., elle a été prise par les Parthes et est devenue une des plus grandes et des plus importantes forteresses parthes, qui non seulement défendait la route de l'Euphrate, mais était aussi une ville forte sur la frontière seleucido-parthe, et plus tard, partho-romaine. Quand Palmyre est devenue l'entrepôt principal du commerce partho-romain, Doura elle aussi est devenue une ville caravanière, un débouché des caravanes parthes et palmyréniennes, qui ici entraient en territoire parthe ou, réciproquement, palmyrénien.

Ville militaire et ville caravanière, Doura de l'époque parthe était une assez grande et riche cité. Ce rôle militaire et commercial, Doura l'a conservé pendant toute la durée de la domination parthe, c'est-à-dire à peu près 300 ans. En 165 après J.-C., elle fut prise par les Romains, et dès cette époque, elle vivota comme une forteresse romaine entre plusieurs du limes de l'Euphrate, jusqu'à la deuxième moitié du IIIe siècle, quand elle fut prise par les Perses Sassanides, probablement bientôt après 256, puis peut-être occupée par les souverains de Palmyre pour quelques années et enfin délaissée complètement après la victoire d'Aurélien sur Zénobie de Palmyre.

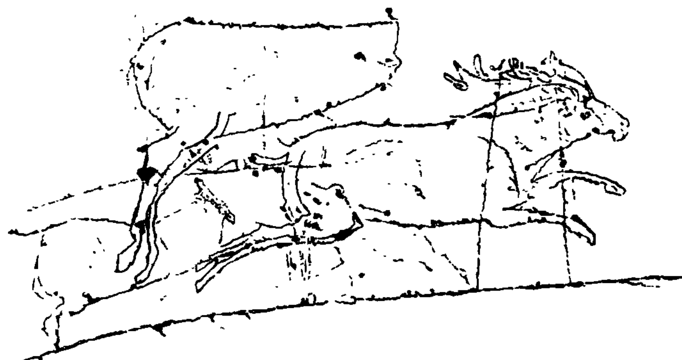
Cette histoire de Doura nous fait comprendre son importance pour l'histoire de l'art parthe. Doura fut parthe pendant 300 ans, et ces trois siècles furent le temps le plus riche et le plus important de sa vie, qui ne fut pas longue. On ne s'étonnera donc pas que presque tous les monuments d'importance qui ont été révélés par les fouilles de Doura appartiennent à l'époque parthe. Je suis convaincu que le plan de la ville, aussi bien que les fortifications et les plus importants édifices de Doura sont tous des créations des architectes qui travaillaient pour les Parthes. De même, les sculptures et les fresques, les documents écrits et les petits objets de quelque valeur artistique.

Un petit catalogue des monuments de Doura fouillés et étudiés par M. Cumont et nous autres n'est pas déplacé ici. A l'époque hellénistique appartiennent : un édifice public sur le sommet de la citadelle et le mur de soutènement de l'éperon du plateau de la ville, éperon que nous appelons la redoute. A l'époque parthe : les grands palais fortifiés de la citadelle et de la redoute, la citadelle elle-même et les murs des fortifications de la ville (1), les temples les plus importants et les maisons les plus grandes et les plus riches. A l'époque romaine : quelques temples pauvres et petits, plusieurs constructions militaires, deux bains et plusieurs reconstructions consécutives au tremblement de terre de 160, des temples, des fortifications et des maisons privées. Voilà l'inventaire.

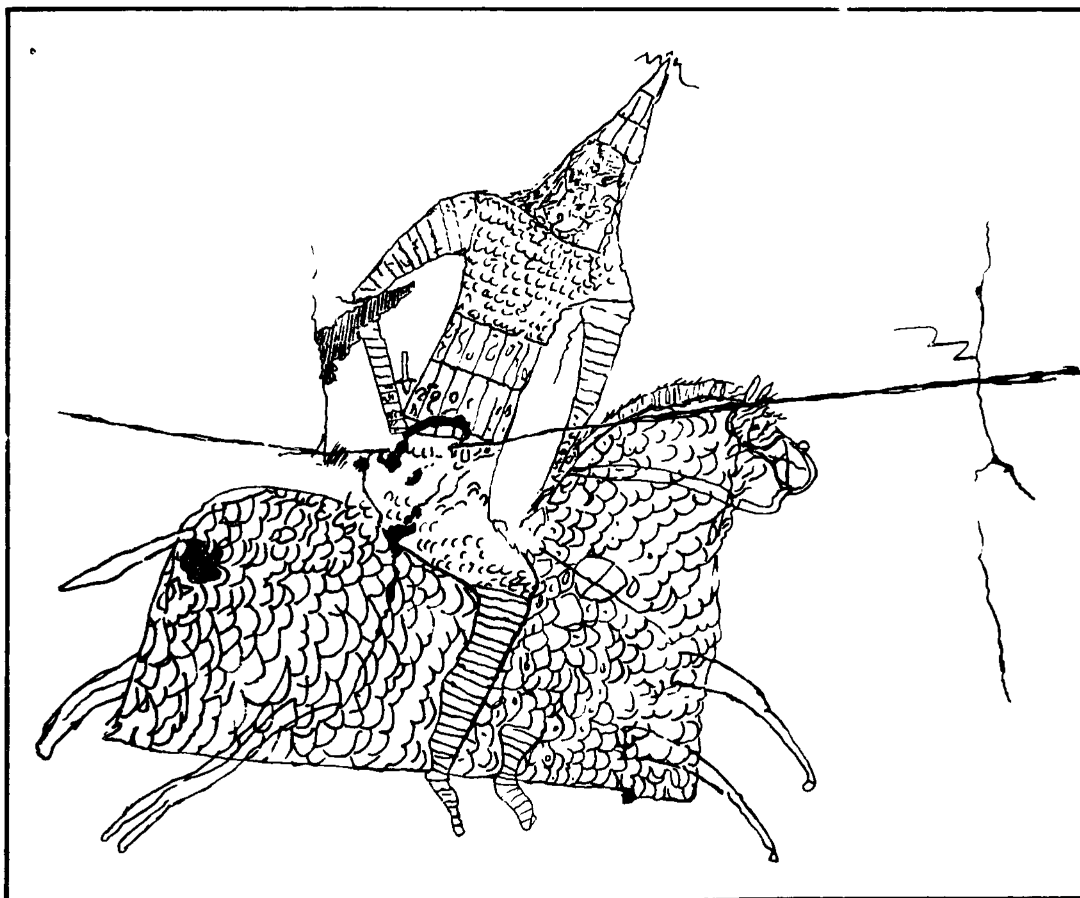
(1) La date des fortifications de Doura n'est pas établie. M. Renard et M. Cumont regardent a citadelle et les fortifications comme créations de l'époque hellénistique, tandis que MM. Hopkins et Bellinger et moi-même, datons ces constructions de l'époque parthe. *Sub judice lis est.*



a



b



c

a. - Chasse au sanglier. Graffite. Doura.
b. - Élan poursuivi par un chasseur. Graffite. Doura.
c. - Clibanaire parthe ou sassanide. Graffite. Doura.

Que nous ont donné les ruines de Doura qui fasse mieux comprendre l'art parthe? Je m'abstiendrai de parler de l'*architecture* de Doura de l'époque parthe Les ruines de Doura ne sont pas encore étudiées du point de vue de l'histoire de l'architecture et seule une étude approfondie de ce genre nous permettrait d'arriver à des conclusions générales sur le type et caractère des constructions de Doura qui appartiennent à l'époque parthe. Mais je dois constater que les fortifications de Doura, les murs

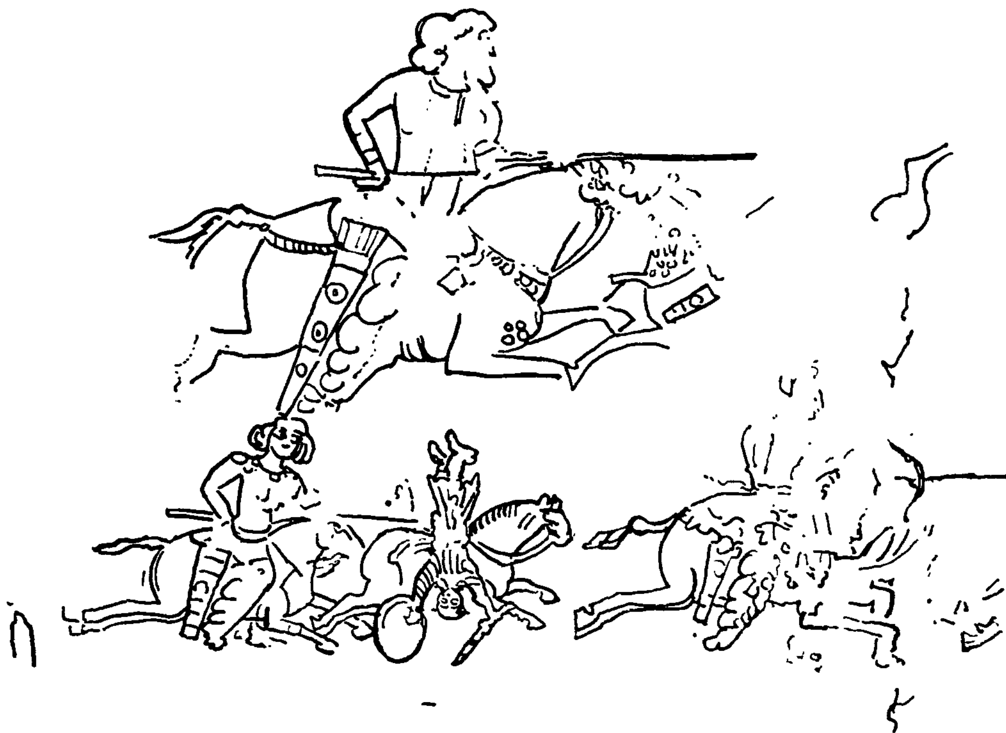


FIG. 5. — Détail de la fresque sassanide de Doura (v. pl. LXVII, *a*).

d'enceinte, la citadelle, et les deux palais de la citadelle et de la redoute nous rappellent d'une manière frappante les palais et les fortifications parthes de la même époque d'Assur, de Séleucie sur le Tigre, de Nippour et de Hatra.

L'époque parthe en général nous a conservé peu de monuments de *sculpture*. Deux ou trois reliefs rupestres déformés et effacés et quelques portraits, c'est tout ce que nous avons en matière de sculpture monumentale (1). Pour la sculpture décorative nous sommes mieux renseignés. Pas

(1) Outre le livre de Sarre, on trouvera des renseignements utiles sur la sculpture parthe, dans l'article de D. M. ROBINSON, A Græco-Parthian Portrait head of Mithridates I, *American Journ. of Arch.*, 1927, p. 338 et suiv., et dans celui de LAWRENCE, *British School Annual*, 27 (1928), pl. XXIII, cp. notre note 15 et dans l'aperçu de E. HERZFELD, *Am Tor von Asien*, 1921, p. 35 et suiv. On trouvera dans le livre de E. Herzfeld la meilleure reproduction du bas-relief de Gotarzes.

assez d'ailleurs pour en tirer des conclusions générales. Le rendement de Doura en matière de sculpture n'est pas riche. Quelques statues et statuettes de dieux sans caractère, quelques bas-reliefs votifs du style courant syro-hellénistique, un autel très mutilé avec des figures parthes ne nous renseignent pas sur le rôle que la sculpture jouait dans l'art parthe. Plus instructifs sont quelques monuments que nous venons de découvrir : plusieurs têtes probablement de Hadad et trois bas-reliefs votifs qui représentent l'un Hadad et Atargatis, l'autre le fils de Hadad, le dieu Aphlad, et le troisième la déesse Artémis Azzanath-Kona. Le style des têtes est particulier et rappelle les sculptures anatoliennes. Les bas-reliefs nous rappellent par leur rigidité, leur frontalité et le sentiment religieux très intense qu'ils reflètent, les monuments de peinture religieuse de Doura dont nous allons parler dans un instant (1).

Une des révélations principales que nous a réservées Doura, c'est le rôle que jouaient à Doura la *peinture* et le *dessin*. Tous les temples que nous avons trouvés ont été ornés de peintures religieuses. Les murs de tous les sanctuaires de Doura sans exception étaient couverts de peintures, tout comme les murs des églises chrétiennes de l'époque byzantine. Plusieurs de ces fresques sont signées. Les artistes qui les ont peintes étaient fiers de leur art et voulaient non seulement rappeler leurs noms aux dieux, mais aussi les transmettre à la postérité. Ils regardaient donc leurs fresques comme œuvres d'art. D'ailleurs, ces artistes ne se bornaient pas à orner de fresques les temples. Ils faisaient de même pour les édifices publics (par exemple les bains) et les maisons privées. Et ils ont fait école parmi la population de Doura. Car il n'y avait pas de personne à Doura qui ne sût dessiner. Les murs des temples, des édifices publics et de plusieurs maisons privées sont presque toujours couverts de dizaines et de centaines de dessins jetés sur le mur d'une main sûre, qui certes pouvait faire des dessins mieux réussis que les graffiti des murs (2).

Les peintures de Doura peuvent être divisées en deux classes. L'une est formée par les grandes compositions religieuses des temples : sacrifices aux dieux offerts par les prêtres et les donateurs des temples, bien souvent reproduites aussi dans les graffiti de Doura. On a appelé à raison ces tableaux précurseurs des scènes analogues de la peinture religieuse byzantine. Ces peintures rituelles nous frappent par plusieurs particularités inconnues à l'art classique grec et romain. C'est leur composition particulière et le caractère rigide et rituel des figures des sacrificateurs souligné par leur frontalité absolue, c'est aussi la représentation des figures en deux dimensions sans profondeur : contours, lignes et couleurs, sur un fond

(1) Ces pièces ont été discutées par C. Hopkins et P. V. Baur dans notre troisième rapport, p. 88 et suiv. et 100 et suiv., cf. le quatrième rapport (sous presse).

(2) On trouvera des renseignements sur la peinture à Doura, dans le livre de Cumont et dans notre deuxième rapport, où j'ai traité des graffiti et M. P. V. Baur et moi-même de la Victoire peinte du triptyque.

architectural sans profondeur et sans réalité, et enfin c'est le caractère ascétique et l'intensité du sentiment religieux que nous admirons dans plusieurs des figures de nos fresques.

Ces fresques religieuses n'ont pas été créées à Doura. Le fait que des scènes presque identiques à celles des sacrifices de Doura ont été trouvées récemment au temple de Bel à Palmyre, cette fois des bas-reliefs plats — sans doute reproductions des peintures — qui ornaient le fronton du portique

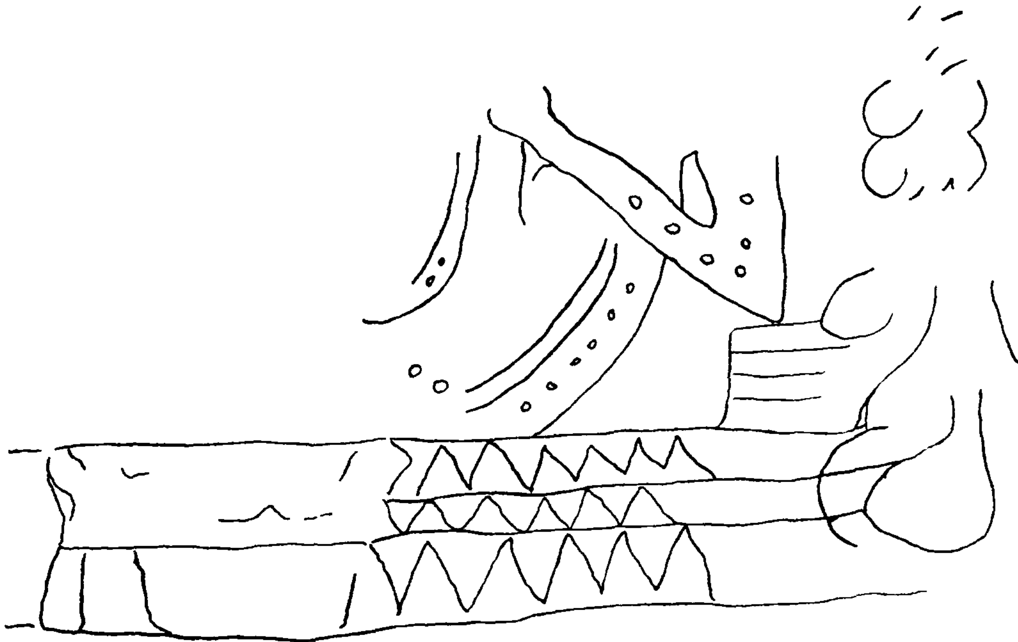


Fig. 6. — Détail de la fresque sassanide de Doura.

d'entrée du temple, nous montre qu'au premier siècle après J.-C. les scènes de sacrifice du genre de Doura étaient de rigueur aussi bien à Palmyre qu'à Doura, pour orner les murs des temples.

D'où cette mode est-elle venue ? Les scènes de sacrifice sont courantes en Orient et en Occident, en peinture, en relief et en sculpture. C'est parfois un donateur qui accomplit le sacrifice ou qui assiste au sacrifice accompli par un prêtre. Mais aucune de ces scènes ne présente d'analogie complète avec les fresques et sculptures de Doura et les reliefs de Palmyre. Or tous les temples de Doura et celui de Bel à Palmyre sont, au fond, des modifications syriennes des temples babyloniens. Ils répètent à peu de changements près la disposition des pièces d'un temple sumérien et babylonien. Est-ce de Babylone qu'est venue la décoration murale peinte des temples de Doura, elle aussi ? J'en doute.

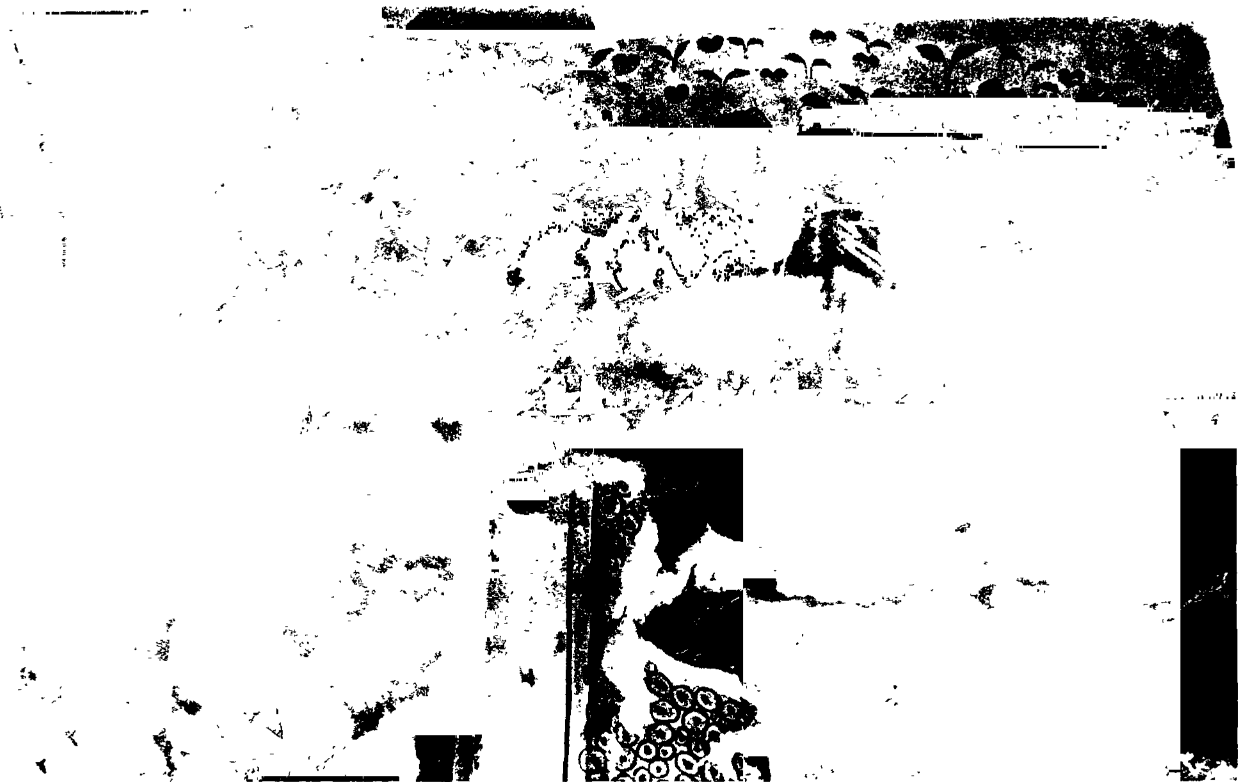
L'art mésopotamien de l'époque hellénistique nous est mal et peu connu. Mais le peu que nous savons — par exemple les terres cuites — nous prouve que cet art ne fait que répéter les motifs de l'art babylonien du passé, motifs qui ne sont pas les traits caractéristiques, essentiels, des fresques de Doura. Est-ce la Syrie et la Phénicie qui ont contribué à ces traits décisifs qui distinguent la peinture religieuse de Doura de ses prototypes babyloniens ? Cela n'est pas impossible, quoique nous connaissions peu et mal l'art de la Syrie et de la Phénicie à l'époque hellénistique. Quelques sculptures phéniciennes du IVe siècle av. J.-C. rappellent de loin les fresques de Doura, principalement par le pathos religieux de certaines figures de prêtres sacrificateurs. Reste l'art iranien qui à l'époque achéménide et à l'époque sassanide présente quelques traits qui se retrouvent dans les peintures de Doura : la rigidité rituelle, l'aversion pour les formes plastiques, la frontalité qui d'ailleurs n'est aucunement absolue ni dans l'art achéménide, ni dans l'art sassanide. On n'oubliera pas que l'art iranien ne s'est jamais éteint en Syrie et en Asie Mineure. On n'a qu'à comparer les styles des sculptures bien connues de Nemroud-Dagh en Commagène au style des entailles dites gréco-perses et au style des quelques bas-reliefs de Palmyre et de Doura (v. notre note 2 de la p. 210).

J'inclinerais à penser que les fresques et quelques sculptures religieuses de Doura présentent un mélange des traits empruntés par les peintres de Doura et de sa métropole Palmyre à plusieurs de leurs voisins orientaux. Le seul apport qui me paraisse minime dans cet art rituel, c'est celui des Grecs.

La deuxième classe de peinture caractéristique pour Doura, une classe qui n'a rien à faire avec la peinture classique, n'est pas représentée par de vrais tableaux. Nous ne la connaissons que par les graffiti des murs, qui reproduisent sans doute des motifs tirés des vraies peintures décoratives laïques. Le genre dont je parle nous donne des scènes de chasse et de combat.

Nous voyons des animaux courant au grand galop, des chasseurs habillés à la mode parthe poursuivant des élans, des cerfs, des lions, des sangliers, des archers et des clibanaires parthes qui attaquent l'ennemi (fig. 1 et 2). Un de ces graffiti a une valeur exceptionnelle pour l'histoire de l'armement (pl. LXIV, *c*). Il représente, avec tous les détails, un *clibanarius* parthe ou sassanide, un vrai chevalier médiéval avec sa tête couverte d'un casque pointu et le visage d'une cotte de mailles, avec sa cuirasse à lames et à écailles, avec les bras et les pieds couverts de haut en bas d'une cuirasse en lames d'acier et avec le cheval, qui est protégé d'un caparaçon en écailles de la tête jusqu'à la croupe, le même caparaçon que nous rencontrons plus tard en Europe et en Perse, au moyen âge et jusqu'aux XVIe-XVIIIe siècles (1).

(1) Chronologiquement, l'analogie la plus proche au clibanaire de Doura est présentée par le



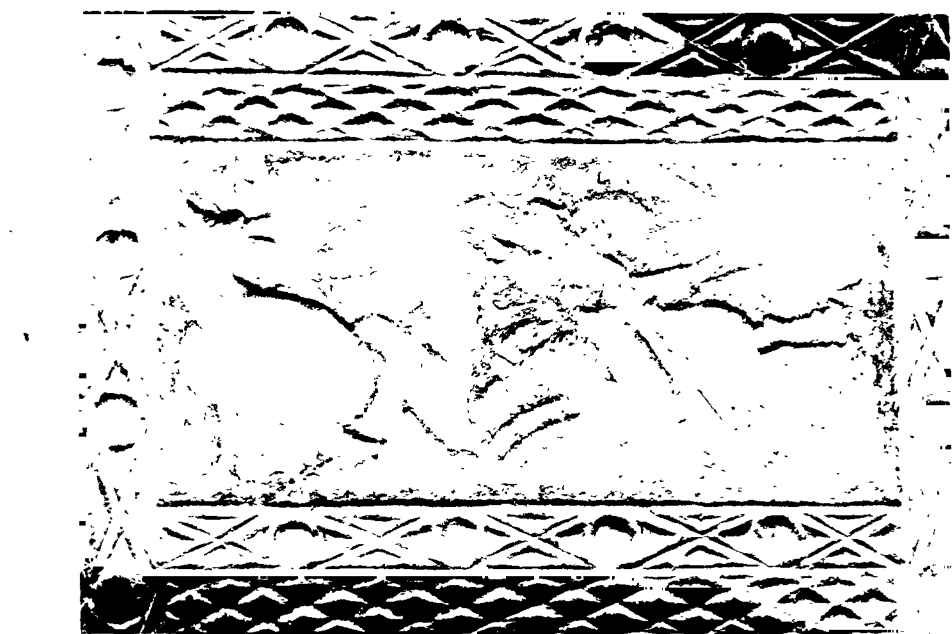
a



b

a. - Partie de la décoration murale d'un tombeau de Panticapée.

b. - Plaque en or trouvée en Sibérie *(Ermitage)*.





Tuiles chinoises de l'époque Han. *Musée Guimet.*

Ces graffiti d'animaux et de guerriers ont beaucoup de traits communs avec les scènes des sacrifices : la même frontalité des hommes, tandis que les animaux sont de profil ; la même négation de la troisième dimension, les figures étant traitées comme ombres projetées sur le mur, reflets des figures plutôt que des êtres en chair et en os ; le même amour de la représentation détaillée du costume et des ornements ; les mêmes figures minces et élégantes. Mais tandis que les scènes de sacrifices sont rigides et statiques, les graffiti dont nous parlons sont l'exaltation du mouvement. Les silhouettes des animaux et des guerriers ne sont jamais au repos. Ils sont tous représentés en mouvement et c'est le mouvement, la course éperdue d'un cheval ou d'une bête que les artistes voulaient représenter et qu'ils ont représentée d'une manière merveilleuse.

Voilà donc deux aspects d'un seul et même art : l'art rituel religieux, d'une immobilité rigide, et l'art laïque, plein de mouvement. J'ai parlé de l'origine du premier. Quelle est l'origine du second? Les figures en mouvement sont-elles grecques? ou sémitiques? ou babyloniennes? Aucunement. Les bêtes et les chevaux sont toujours représentés dans l'attitude du galop volant. Or on sait bien que tandis que l'art mycénien a connu ce motif, l'art grec même de l'époque hellénistique ne l'a jamais adopté (1). A l'époque classique c'est l'art iranien seul qui le connaît et en fait usage. On peut en dire davantage. Le vrai mouvement pour un Iranien, c'est le galop volant. La prédominance de ce motif à Doura prouve donc que les auteurs des graffiti qui représentent la chasse et les batailles ont reproduit des originaux iraniens, non grecs ou sémitiques. Or, si le motif du galop volant est iranien, la frontalité l'est peut-être aussi et probablement la négation de la troisième dimension. On serait aussi enclin à regarder comme iranien, c'est-à-dire parthe, l'élégance raffinée des figures humaines et des animaux et l'amour du détail, la tendance à bien souligner les traits particuliers des personnes représentées : type facial, coiffure, costume, armes, harnachement des chevaux, etc.

Voilà donc des données nouvelles sur l'art parthe. Il n'était aucunement une répétition pâle et déformée de l'art grec. Il représente d'autres tendances et d'autres idéals. A-t-il eu un rayonnement? Le connaissons-nous ailleurs? Sans doute. Mais il faut le chercher à l'époque classique, non en Syrie, en Asie Mineure ou en Europe où il viendra plus tard, mais en

---

bas-relief d'Ardachir de Firouzabad qui représente sa victoire sur Ardavan. On trouvera une bonne reproduction photographique de ce relief dans l'article de E. Herzfeld, La sculpture rupestre de la Perse sassanide, *Rev. des Arts Asiat.*, V (1922), pl. XXXVI, 4 ; cp. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, pl. 43. Tous les détails de l'armement de notre graffito se retrouvent aussi dans le bas-relief, qui est presque une statue, de la grande grotte de Tak-i-boustân, statue qui représente Khosrau II à cheval, v. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 84 et 85 ; Herzfeld, *l. cit.*, p. 140 et pl. XLVI, fig. 24. Sur les cataphractarii de l'armée romaine et les clibanar" de l'armée perse, v. Couissin, *Les armes romaines*, 1926, p. 513 et suiv., et mon article dans notre quatrième rapport.

(1) Le mémoire classique sur le galop volant est celui de S. Reinach, *Le galop volant*, 1re éd. 1925, 2e édit. 1928 ; cp. M. Rostovtzeff, *Inlaid Bronzes of the Han dynasty*, 1927, p. 58 et suiv., et le mémoire de A. Procopé-Walter cité dans la note 2, p. 204.

Orient. Dès 1913, j'ai reproduit et analysé des fresques qui ornent les murs de quelques tombeaux de Panticapée en Russie Méridionale du Iᵉʳ-IIᵉ s. après J.-C. (1). Le mieux conservé de ces tombeaux, c'est celui qu'a découvert et décrit Stassoff. Les peintures de ce tombeau ont été plusieurs fois reproduites. Dans mon livre de 1913, j'ai démontré que ces fresques, qui représentent des combats et des scènes du paradis, ne sont aucunement grecques. C'est de la peinture iranienne, parthe si vous voulez. Tout y est comme à Doura : frontalité des héros victorieux, deux dimensions, détails ethnographiques, amour du mouvement, couleurs vives, architecture irréelle, coloristique (pl. LXV, *a*). Rien de surprenant : au IIᵉ siècle après J.-C. le royaume du Bosphore et la ville de Panticapée étaient bien sarmatisés, et les Sarmates, comme on le sait, étaient des cousins des Parthes. On sait d'ailleurs, par les inscriptions, que les rois du Bosphore, semi-sarmates et semi-thraces, ont imité l'organisation politique et les mœurs parthes.

Le style parthe, au moins le style dont nous avons saisi les traits particuliers en étudiant les peintures de Doura et du Bosphore, n'était pas limité à ces deux régions semi-iraniennes. Nous le trouvons plus à l'Est encore, en Sibérie. La plaque en or célèbre de l'Ermitage, trouvée en Sibérie avec d'autres plaques, qui sont travaillées dans le style animal néo-scythe ou sarmate, nous montre une scène qu'on pourrait trouver sur les murs d'une maison parthe de Doura: un cavalier sarmate poursuivant un sanglier dans une forêt rocheuse (pl. LXV, *b*). Tout y est iranien : le mouvement, le galop volant, les deux dimensions, la recherche d'une reproduction exacte des traits ethnographiques (2).

Plus au sud, le même art et les mêmes motifs se retrouvent sur quelques plats en argent qui sans doute ont été fabriqués pour des rois et des satrapes scytho-parthes de l'Inde au Iᵉʳ siècle après J.-C. J'en parlerai plus en détail dans un article spécial (3).

Ce même art nous le trouvons plus loin encore à l'Est, dans la Chine, à l'époque Han : dans les décorations murales des tombes, sur des tuiles, sur des vases en argile funéraires, sur des tissus, etc. Ces chasses aux bêtes sauvages et aux êtres fantastiques de l'enfer, ces courses éperdues des

(1) V. Stassoff, *C. R. de la Comm. Arch.*, 1872, pl. X et suiv. ; M. Rostovtzeff, *La peinture ancienne décorative de la Russie méridionale*, 1913, texte p. 326 et suiv., Atlas, pl. LXXVI et suiv. ; cp. *Journ. of Hell. St.*, 39 (1919), p. 152, pl. VIII ; *Iranians and Greeks in S. Russia*, pl. XXIX.

(2) M. Rostovtzeff, Le Centre de l'Asie, la Russie méridionale et la Chine, Σκυθικά I, pl. 54; *Recueil Ouspensky*, I, *Artibus Asiae*, 1932.

(3) Les deux plats qui reproduisent des scènes de chasse se trouvent l'un à l'Ermitage (Smirnoff, *l'Argenterie Orientale*, pl. XXXIX, nᵒ 68), l'autre au British Museum (O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*, 2ᵉ éd., pl. XXIX-XXX, nᵒ 201). Ils sont exactement du même style et rappellent étroitement le style de la plaque sibérienne sus-décrite. On remarquera une tradition très forte de l'art achéménide (à noter les figures croisées des lions qui ressemblent aux figures semblables du vase de Solokha) (pl. I, fig. 2). J'ai traité d'autres monuments du même style dans mon article du *Recueil Kondakoff*, *Les antiquités sarmates et les antiquités indo-scythes*, p. 257 et suiv., et je prépare sur ce sujet un mémoire spécial. Je crois que les peintures du Seïstan sus-mentionnées appartiennent au même style et à la même époque.

cavaliers, ces ombres et silhouettes, ce n'est pas chinois, c'est purement iranien (pl. LXVI et LXVII, *b*) (1).

Je pourrais finir ici mon tour à travers l'Asie. Mais il y a une question de toute importance qui se pose d'elle-même. Si l'art iranien de l'époque parthe est tel comme je l'ai décrit: rituel et solennel, statique d'un côté et mouvementé, agité, dynamique au plus haut degré de l'autre, quelles relations existent entre cet art et celui des Sassanides? L'art des Sassanides est-il quelque chose de nouveau ou simplement une continuation de l'art parthe?

Un monument de grande importance découvert par nous tout récemment à Doura, que je présente ici, au nom de mon élève, M. Little, qui l'a découvert et qui va le publier, nous donne une réponse à cette question. Dans une maison privée de Doura, M. Little a trouvé sur le mur du fond de la salle de réception (le liwan) de cette maison une fresque qui probablement était peinte en imitation d'un tapis brodé (on notera les franges en forme de triangles qui ornent et délimitent le tableau en bas) (fig. 3).

Cette fresque représente un combat entre des cavaliers, vêtus et armés exactement comme les cavaliers perses de l'époque sassanide, et leurs adversaires, qui dans deux cas au moins peuvent être identifiés avec des soldats de la cavalerie auxiliaire de l'armée romaine. Elle consiste en deux parties. Celle de gauche est mal conservée, mais on reconnaît encore la représentation d'un duel entre un Perse de dimensions colossales et un adversaire plus petit, tous les deux à cheval (fig. 3). La partie droite est en meilleur état. Le combat ici se déroule dans le désert, ce qui est indiqué par une file d'animaux qui courent dans la direction opposée aux cavaliers en bas du tableau : un chien qui poursuit deux lièvres et un chacal (fig. 4). La bataille est représentée comme une série de registres superposés qui chacun contiennent plusieurs paires des cavaliers combattants. Nous avons encore deux registres des cavaliers combattants qui occupent le bas du tableau et probablement un registre de plus qui en occupait autrefois le haut (le stuc de la partie supérieure du mur sur lequel le tableau a été peint n'est conservé qu'en fragments) (pl. LXVII, *a*, et fig. 5 et 6). Entre les deux groupes des registres qui représentaient le combat se trouvent les restes d'un registre central, qui représente des figures alignées couchées sur des lits (fig. 6). Deux figures sont conservées. Ces figures couchées dans leur tranquillité rituelle présentent un contraste frappant avec les scènes mouvementées du combat et de la chasse qui l'entourent. Elles rappellent des centaines de terres-cuites de l'époque parthe et des dizaines de

(1) M. Rostovtzeff, *Inlaid Bronzes of the Han dynasty*, 1922, p. 58 et suiv., pl. XIV, XV, XX. Cp. les tuiles ou briques ornées de figures qu'on trouve presque dans tous les musées d'art chinois. On voit sur plusieurs de ces briques des scènes de chasse et des paysages, des montagnes avec des bêtes sauvages qui alternent ; v. O. Siren, *Histoire des Arts anciens de la Chine*, II, L'Époque Han, pl. 4 ; O. Fischer, *Die Chinesische Malerei der Han-Dynastie*, 1931, pl. 4, cp. pl. 6.

bas-reliefs de Palmyre, qui représentent des dieux et des héros divinisés représentés de la même manière.

La composition du tableau est très curieuse. Ce n'est pas une bataille de deux armées qui est représentée. On ne voit que des combats individuels, des tournois ou duels des groupes des deux cavaliers chaque fois, ou, pour parler avec plus de précision, la poursuite par un cavalier iranien d'un adversaire vaincu et la mort de ce dernier. C'est exactement la manière de laquelle la littérature perse décrit les combats des héros iraniens. On notera que cette manière de décrire une bataille correspondait à la vérité historique. Nous trouvons dans plusieurs de nos sources historiques des descriptions des batailles entre les Iraniens et leurs adversaires occidentaux qui représentent ces batailles comme des séries de combats individuels (1). C'est exactement ce que nous trouvons sur notre tableau. Le caractère personnel du combat est souligné par l'addition aux figures des héros iraniens de leurs noms écrits en pehlevi.

Je ne peux pas m'engager ici dans la discussion du problème de la date de la fresque de Doura. Je ne puis que mentionner les résultats auxquels M. Little et moi sommes arrivés après une étude minutieuse de toutes les données que nous possédions. Il semble que le tableau de Doura représente une des grandes batailles qui ont été livrées entre les Romains et les Perses Sassanides au milieu du IIIe siècle après J.-C. En toute probabilité, la bataille reproduite sur le mur est la grande victoire de Chapour sur Valérien, la fameuse bataille d'Edesse de 259 ou 260 après J.-C., la même qui a été célébrée dans les bas-reliefs rupestres de Naksch-i-Roustam (2).

Si la date que nous proposons est acceptée, on se demandera naturellement si le tableau de Doura, sa composition et son traitement doivent être regardés comme une création de l'époque sassanide ou s'ils remontent à l'époque parthe.

Certes, nous n'avons aucun tableau de l'époque parthe qui représente une des grandes batailles des rois parthes avec leurs adversaires de l'Orient et de l'Occident. Cela vaut aussi pour l'époque sassanide. Mais on ne doit pas oublier que nous possédons encore des scènes de combats détachées dont les originaux, comme le montre notre fresque de Doura, formaient probablement des tableaux qui représentaient des grandes batailles. Telle la scène du combat du grand bas-relief de Bisutun qui représente la victoire du roi parthe Gotarzes II sur son rival Meherdates (50 avant J.-C.) (3). Bien semblables aux figures du bas-relief de Bisutun et à celles de

(1) La fresque de Doura sera discutée en détail par M. Little et moi-même, dans un article des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* et dans notre quatrième rapport. Sur les idées iraniennes sur le combat voir SPIEGEL, *Eranische Altertumskunde*, III, p. 644. Pour les descriptions des batailles, v. *Socrates*, VII, 12 ; *Malalas*, p. 463 ; *Procopius*, I, 13.

(2) V. l'énumération de ces sculptures dans E. HERZFELD, La sculpture rupestre de la Perse sassanide, *Rev. d. Arts As.*, V (1928), p. 133 et suiv. ; F. SARRE, *Die Kunst. des alten Persien*, p. 39 et suiv.

(3) SARRE, *op. cit.*, p. 26.



a



b

a. - Détail de la fresque sassanide de Doura.
b. - Partie du décor mural d'un tombeau chinois de l'époque Han.

la fresque de Doura sont les figures du bas-relief de Firouzabad, les trois paires de cavaliers qui représentent le roi Ardachir Ier tuant son rival, le dernier roi parthe Ardavan, son fils Chapour qui tue lui aussi son ennemi et le page qui étrangle le sien. On notera la similarité du groupe Ardachir-Ardavan avec ceux de la fresque de Doura. Ardavan est représenté, tout comme les Romains de la fresque de Doura, tombant de son cheval les pieds en l'air (1). Le même genre est enfin représenté par les scènes de combat que nous trouvons à Naksch-i-Roustam. Ces scènes nous montrent le roi Bahram II combattant ses adversaires romains (2).

Cette série des bas-reliefs rupestres comparée à la fresque de Doura nous donne la preuve de l'origine parthe de la composition que nous trouvons à Doura. Le bas-relief de Gotarzes en est le monument le plus ancien conservé. Mais sans doute il n'était pas le premier de son genre. Il y a beaucoup de traits dans le groupement et le traitement des figures des compositions parthes et sassanides qui nous rappellent non les grandes compositions grecques de ce genre, mais celles des artistes assyriens. Cela nous permet de supposer que c'étaient des artistes achéménides qui ont transmis le type de composition en question aux artistes parthes.

Mais si les Sassanides n'ont pas inventé ce type de composition, ils l'ont conservé intact pour des siècles. La preuve en est la composition des grands tableaux de chasse de Taq-i-Boustan d'environ 620 après J.-C. La composition de ces tableaux est notamment presque identique à la composition du tableau de Doura: même contraste entre mouvement et repos, même frontalité des héros-chasseurs, même variété de taille de ces héros, même schéma du galop volant, même direction du mouvement, etc. (3).

L'analyse stylistique des figures de la fresque de Doura nous confirme elle aussi dans l'idée que cette fresque n'est pas d'origine sassanide, mais qu'elle est parthe dans tous ses traits les plus caractéristiques. On notera dans cette fresque la même combinaison du statique et du dynamique que nous avons constaté comme le trait le plus caractéristique de l'art parthe, la même frontalité des figures humaines, la même prédilection pour les animaux, le même dévouement à l'exactitude ethnographique, la même négation de la troisième dimension, le même illusionnisme et silhouettisme, etc.

Demandons-nous maintenant: cet art parthe que nous avons essayé d'analyser, est-ce vraiment un art gréco-iranien comme on le croit? Est-ce une imitation servile et barbare des motifs et des procédés artistiques grecs? Il n'est pas facile de répondre à cette question, sans une analyse minutieuse de tous les éléments de cet art. Ceux qui l'ont affirmé, d'ail-

(1) Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, pl. 43; Herzberg, *op. cit.*, pl. XXXVI, fig. 4.
(2) Sarre, *op. cit.*, pl. 82, cf. 83.
(3) Sarre, *op. cit*, pl. 86 et 87. La décoration des quelques tombeaux chinois de l'époque Han qui reproduit des grandes batailles (cf. pl. LXVII, *b*) montre un groupement semblable des figures et fait croire que les peintures des batailles iraniennes et chinoises remontent à des originaux apparentés.

leurs, n'en ont jamais donné la preuve. Je dois confesser, pour ma part, que ni dans les scènes de sacrifice, ni surtout dans les scènes de bataille et de chasse, je ne trouve rien qu'on puisse définir comme nettement grec. Pour le traitement général et pour tous les détails, on trouvera aisément des prototypes dans l'art assyrien et dans l'art perse achéménide. J'étais tenté autrefois de regarder comme une imitation des motifs grecs tels détails, comme la représentation d'un guerrier tombant de son cheval, d'une lance brisée, d'une plaie saignante. Je n'en suis aucunement sûr maintenant. Ces motifs de l'art grec hellénistique peuvent aussi bien être des imitations de motifs orientaux. Mais même des rapprochements semblables manquent pour les traits essentiels. Aucun des motifs que nous avons regardés comme essentiels pour l'art parthe ne se retrouve dans l'art grec. Ces motifs, comme nous les voyons, sont iraniens, et l'art parthe comme l'art sassanide ne peut être appelé un art gréco-iranien pur et simple.

M. Rostovtzeff.

MONUMENTS MÉSOPOTAMIENS
NOUVELLEMENT ACQUIS OU PEU CONNUS

(*Musée du Louvre*)

(*Suite*)

X

FRAGMENT DE VASE A REPRÉSENTATIONS D'ANIMAUX

Ce fragment est reproduit pl. LXVIII, *a*; il restitue la hauteur totale du vase qui était en forme de tronc de cône renversé. En bas, une frise de taureaux du type *bos primigenius;* en haut, des lionnes disposées sur deux files allant l'une vers l'autre. Les corps sont de profil, en demi-relief; la tête, de face, se détache presque complètement du fond du vase. Derrière le seul taureau bien conservé, une branche renversée et terminée par une touffe indiquait conventionnellement la végétation au milieu de laquelle se trouvaient les animaux. Près du bord supérieur, une rosace à pétales plissés et à centre en relief est placée au-dessus de la croupe d'une des lionnes. Ce fragment est assez comparable à celui que possède le British Museum (1). Le style en est le même; il s'apparente « aux processions d'animaux sur les palettes d'ardoise égyptiennes », comme le faisait remarquer H. R. Hall, et à certains cylindres ou à leurs empreintes trouvées à Suse, sur lesquels l'animal est traité avec ces mêmes caractères de plénitude, de force un peu lourde. La musculature, comme celle de l'homme à la même époque, est légèrement soufflée, la peau fait de nombreux plis. Nous avons là un exemple d'art réaliste primitif d'une grande puissance.

Calcaire jaunâtre; o m. 17 × o m. 13. Région d'Oumma (?).

XI

AUTRE FRAGMENT DE VASE DE MÊME STYLE

La planche LXIX, *a*, reproduit un taureau de type et de style analogues à celui du vase précédent. La seule différence est que sur l'autre vase l'ani-

(1) H. R. Hall, *La sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum*. P. Van Oest, 1928, pl. II, 1.

mal était au repos, tandis qu'ici il est figuré en marche. L'artiste a rappelé le paysage par la présence d'une longue palme en forme d'épi ; la scène est tout à fait comparable à celle d'un cylindre-sceau du Louvre (1) ; mais là les taureaux sont entièrement de profil. Ce fragment est aussi à rapprocher d'un autre morceau du British Museum (2) sur lequel la musculature des pattes antérieures et les fanons de la bête sont rendus de façon identique.

Les comparaisons qu'il est possible d'instituer entre ces deux objets et ceux que j'ai cités me paraissent imposer leur date. J'ai proposé (3) de retrouver dans de tels monuments l'art des tablettes proto-élamites et des tablettes de Jemdet-Nasr sur lesquelles se voient des empreintes de cylindres représentant des animaux de même style ; ceci place ces monuments largement avant 3100 avant notre ère, qui est la date moyenne des tombes royales d'Our dont une partie précède, mais de peu, la Première dynastie d'Our. A cette catégorie de monuments, nous joindrons les vases du type que j'ai décrit ici même (4) ; le style de la tête, du corps des animaux est le même ; en outre, sur un fragment de vase tronconique analogue à ceux que je décris aujourd'hui, et que j'ai vu récemment dans le commerce, les pattes des lions étaient faites de façon malhabile, aplaties et en « étole » comme nous l'avons relevé sur les vases où les animaux s'enchevêtrent et forment une garniture autour du récipient. Cette série de vases est donc à joindre à celle que nous présentons aujourd'hui.

Calcaire jaunâtre ; 0,085 × 0,11.

XII

TAUREAU DE MARBRE EN BAS-RELIEF

Il s'agit sans doute d'une pièce destinée à l'incrustation sur fond de bitume, comme les frises de Tell-el-Obéid. Malgré la mutilation des pattes, la bête reste admirable de vérité et de force (pl. LXX, *a*). L'animal est dans l'attitude de la marche, la tête à demi baissée, les fanons pendants ; les masses musculaires, plus fondues que sur les spécimens précédents, se détachent cependant, nettes et vraies ; une telle pièce est un chef-d'œuvre d'observation.

Marbre blanc ; 0,065 × 0,107.

(1) L. DELAPORTE, *Musée du Louvre. Catalogue des Cylindres orientaux*. P. Hachette, II, 1923, pl. 63, n° 4.

(2) H. R. HALL, *Ibid.*, pl. III, 1.

(3) *La chronologie en Asie occidentale ancienne et le couteau de Gébel-el-Arak : Revue d'Assyriologie*, 1932, p. 30.

(4) *Revue des Arts Asiatiques*, VII (1931), p. 74-76. Cf. HALL, *Ibid*, pl. II, 2, 3.



a. - Fragment de vase en calcaire. H. $0^{m}17$.



b. - Scène de musique. Calcaire (grandeur de l'original).



a. - Fragment de vase en calcaire. L. 0m11.

b. - Plaquette en coquille marine. — c. - Marbre (grandeur de l'original). Prototypes du chapiteau achéménide.

∂. - Taureau en pierre grise incrustée. L. 0m25.

XIII

SCÈNE DE MUSIQUE

Fragment de bas-relief tout à fait archaïque dont il ne nous reste que la partie centrale (pl. LXVIII, *b*) et où nous relevons de droite à gauche : un personnage tourné vers la droite porte la main gauche à sa poitrine tandis qu'il tend la main droite pour recevoir un objet indéterminé. Derrière lui, un musicien joue d'une lyre en segment de cercle, à sept cordes. Le troisième personnage tourne le dos aux deux premiers ; le bras, coupé à mi-longueur, ne permet pas de connaître son occupation. Ce troisième personnage porte un vêtement drapé qui couvre une épaule ; en fait, l'absence de barbe et les cheveux ramenés en chignon, dans lequel paraissent piquées deux grandes épingles-peignes comme les tombes d'Our en ont restitué, nous le font connaître pour une femme. Les deux autres personnages sont au contraire vêtus d'un simple jupon de l'étoffe appelée kaunakès ; le tronc et les jambes sont nus ; les franges du kaunakès sont sommairement indiquées par des stries et par des languettes terminales (signe d'archaïsme) ; tandis que pour l'un des jupons la seule bordure semble laineuse, l'autre paraît être entièrement de même étoffe ; on remarquera au centre du vêtement une sorte de triangle qui ne se retrouve qu'aux très hautes époques. La coiffure des deux personnages est différente ; l'un porte les cheveux répandus sur ses épaules comme le « Personnage aux plumes (1) » ; l'autre porte les cheveux courts ou ras ; une longue mèche pend sur le côté de la tête ; tous deux ont les lèvres rases, mais de longs favoris tombent sur leur poitrine. Le profil, cette coiffure, ce vêtement, le style général des figures rapprochent ce bas-relief du bas-relief « au char (2) » qui a été trouvé dans les fouilles d'Our et qui date de la première époque des tombes royales (avant 3100). Ces reliefs sont à rapprocher de la « Base circulaire (3) » qui est au Musée du Louvre, mais aussi d'un fragment provenant de Suse, également au Musée du Louvre (4), qui offre les caractéristiques du même art.

Je ne crois d'ailleurs pas que ces divers monuments soient beaucoup plus anciens que la « Base circulaire », bien que le type physique des personnages de cette base soit un peu différent ; il semble simplement qu'il s'agisse d'une véritable « école », et que le type sumérien à nez courbe, en bec d'oiseau, soit une conception locale de Tello, rompant avec le type général donné par les monuments d'Our, de Suse, de Kish même, où le nez est en triangle rectangle.

Calcaire fin jaunâtre ; 0,13 × 0,12.

(1) L. Heuzey, *Musée du Louvre. Catalogue des Antiquités chaldéennes.* P. 1902, p. 78-79.
(2) *Antiquaries' Journal,* janvier 1928, pl. V, 1.
(3) Heuzey, *Ibid,* p. 82-91.
(4) E. Pottier, *Mémoires de la Délégation française en Perse,* XIII (1912), pl. XL, 3.

XIV

LE PROTOTYPE DU CHAPITEAU ACHÉMÉNIDE

Il n'est pas besoin de décrire, tant il est connu, le chapiteau de Suse composé de deux protomes de taureaux soudés l'un à l'autre, qui est au Louvre. Cette idée de deux animaux joints par le milieu du corps est ancienne ; on la retrouve sur certains cylindres susiens archaïques (1), qui ont leur correspondant dans la couche sumérienne archaïque d'Assur (2). Elle paraît déjà réalisée sur les tablettes protoélamites où une empreinte de cylindre-sceau représente deux encolures de taureaux s'échappant de part et d'autre d'une sorte de console (3), ou même sur la céramique du 1er style où se voit ce curieux motif en forme de peigne terminé à ses deux extrémités par une tête d'animal (4). Mais un autre motif a pu donner naissance à cette composition, celui de deux animaux couchés tête-bêche, et vus selon les conventions du profil rigoureux. Tel est le cas de la plaquette de coquille de la planche LXIX, *b*, où se voient deux taureaux couchés et stylisés, mais de façon à sembler n'en faire qu'un, et en arrière le petit veau qui passe sa tête au-dessus d'une clôture. Ce monument est sans doute d'un peu avant 3000 avant notre ère. D'à peu près même époque, serait le petit groupe en marbre de deux veaux couchés côte à côte (pl. LXIX, *c*) ; les yeux étaient incrustés de lapis et une incrustation, peut-être de semblable matière, était placée sur le front.

a) Coquille marine ; 0,021 × 0,045.

b) Marbre ; 0,02 × 0,035.

XV

TAUREAU EN PIERRE GRISE INCRUSTÉE

Le vendeur a donné comme provenance Warka au taureau couché de la pl. LXIX, *d*. Ce taureau, dont les oreilles et les cornes étaient rapportées, a subi une assez grave mutilation du museau. Ses formes pleines, un peu lourdes, la musculature traitée par grandes masses en font un objet d'art sumérien archaïque. Il est à comparer à un taureau debout du British Museum en calcaire gris (5), lui aussi, qui offre comme lui la particularité d'être percé de part en part, comme s'il servait d'embouchure à un récipient, car il n'est pas à proprement parler creux, mais foré dans sa longueur. Le taureau du Louvre présente de nombreuses traces d'incrustations, vraisemblablement de coquille, pour trancher sur le fond de la pierre,

---

(1) L. DELAPORTE, *Ibid*, t. I. (1920), pl. 29, nos 7, 12.

(2) W. ANDRAE, *Die archaischen Ischtar-Tempel in Assur*. Leipzig (Hinrichs), 1922, p. 83, fig. 64.

(3) L. LEGRAIN, *Mémoires de la Délégation en Perse*, t. XVI, 1921, pl. XVIII, n° 281.

(4) E. POTTIER, *Ibid.*, t. XIII, pl. XVI.

(5) H. R. HALL, *Ibid.*, pl. VII.



a



b



c

a. - Taureau en bas-relief, marbre blanc. L. $0^{m}107$.

b. - Chien de mer, columelle de coquille marine. L. $0^{m}107$.

c. - Taureau galopant, pendentif en calcaire. L. $0^{m}066$.

et en forme de trèfle. Or, cette forme d'incrustations se rencontre sur un taureau qui ornait le bord d'un vase en stéatite trouvé à Our (1). Bien plus, des incrustations en forme d'astres : soleil, croissant lunaire, etc., semblent indiquer, selon M. Sydney Smith, que ce dernier taureau est le fameux taureau céleste de la mythologie suméro-accadienne. L'intention religieuse qui préside à la confection de notre taureau semble donc bien établie. Un autre animal très voisin de ceux-ci, se voit dans la collection Roselle, à New-York (2). Par une singularité étrange, alors que l'artiste s'est révélé si bon animalier, les pattes sont repliées sous la bête de façon que le sabot postérieur est dessiné à l'inverse de la position qu'il devrait avoir (3). Cette malfaçon s'observe encore sur le taureau en stéatite au nom de Our-Gar, un des prédécesseurs de Goudéa, trouvé cette année à Tello par M. Parrot (4) ; mais elle se voit aussi dans la représentation de la figure humaine archaïque, par exemple sur une empreinte de tablette de Jemdet-Nasr qui est au Louvre, et sur le célèbre « monument Blau » du British Museum, où est gravé un personnage agenouillé ; le pied de la jambe qui touche la terre de son genou, ne s'appuie pas au sol par sa pointe, mais par son talon, car il est complètement retourné.

Calcaire gris ; 0,133 × 0,23. Warka (?).

XVI

CHIEN DE MER

Nous avons donné ici même (5), la reproduction de nombre d'amulettes très archaïques en coquille marine, où l'artiste utilisait soit la coquille elle-même pour en faire des plaquettes, soit sa columelle en forme de tige pour en faire un animal étiré, galopant ventre à terre ; nous avons signalé les monuments semblables du British Museum (6). Nous reproduisons aujourd'hui (pl. LXX, *b*) la figure d'un chien de mer, qui est la columelle d'une coquille, avec un minimum de retouches ; les yeux sont incrustés de bitume. A l'extrémité de ces sortes de pendentifs, la columelle forme un petit crochet où l'on peut passer un lien de suspension. Rares sont les chiens de mer en art suméro-accadien ; signalons celui de basalte au nom d'Assour-bêl-Kala (vers 1100 avant J.-C.) qui est conservé au Musée de Stamboul (7).

Coquille marine ; longueur 0,107.

(1) *Illustrated London News*, 17 mars 1923, p. 415.
(2) *Art in America*, XI, 1923, p. 322.
(3) Article de M. Sydney Smith : *Illustrated London News*, 13 novembre 1926, p. 945.
(4) A. Parrot, *Fouilles de Tello. Rapport préliminaire sur la campagne de 1931-1932 : Revue d'Assyriologie*, IXXIX, 1932.
(5) *Revue des Arts Asiatiques*, t. VII, 1931, pl. XXIV.
(6) *British Museum Quarterly*, IV, 1929-1930, pl. XX.
(7) E. Nassouhy, *Antiquités assyro-babyloniennes du Musée de Stamboul*. Constantinople, 1926, p. 30.

XVII

TAUREAU GALOPANT

Traité dans le même esprit (pl. LXX, *c*), mais dans un calcaire de grain fin, un petit taureau est lancé dans une course éperdue ; il était destiné à être porté en pendentif, comme l'indique le trou qui traverse l'échine ; sur le front, une petite cavité triangulaire avait reçu jadis une incrustation. C'est encore des empreintes sur tablettes proto-élamites et des monuments X et XI que nous analysions plus haut, qu'il faut le rapprocher. Quelle que soit la maîtrise des Sumériens de l'époque historique comme animaliers, les artistes de la période proto-historique (avant 3100), par leur naturalisme, la fougue qu'ils impriment à leurs créations et qu'on ne retrouvera plus tard qu'en art égéen, leur sont bien supérieurs.

Calcaire dur ; 0,066 × 0,020, Larsa (?).

G. CONTENAU.

(*A suivre.*)

NOTES SUR L'AGE DU BRONZE EN INDOCHINE

(*Suite*)

II. — LES CERCLES A TANGENTES

Les objets de bronze provenant des fouilles de Dông-son présentent souvent un décor formé de petits cercles concentriques reliés les uns aux autres par des tangentes. Ce décor est surtout fréquent sur les objets de grande dimension : situles et tambours. Est-il possible de le rattacher à des formes moins strictement géométriques ?

Comparons le plateau d'un tambour de bronze de Dông-son reproduit par Goloubew et celui d'un tambour provenant du Laos (1). Sur le premier, entre l'étoile centrale et les cercles ponctués de la périphérie, on distingue deux zones principales, l'une inférieure formée de cercles à tangentes (fig. A), l'autre extérieure où se succèdent des oiseaux à long bec. Sur le plateau du tambour du Laos, entre l'étoile, deux bandes étroites couvertes de dessins géométriques et d'animaux stylisés et le motif périphérique, les deux zones principales sont formées de spirales reliées par des lignes droites (fig. B) et par des oiseaux à long bec. Ainsi l'ensemble du décor est comparable sur les deux tambours. Comme le motif à spirales ressemble fort à celui des cercles à tangentes, et qu'ils occupent la même place dans des compositions analogues, on peut présumer que le second a remplacé le premier. On comprend d'ailleurs aisément comment s'est opérée cette substitution : l'arabesque souvent répétée s'est simplifiée et transformée en un motif exactement géométrique dont la signification n'était plus comprise. Le sens de l'évolution n'est guère douteux : on est passé de la spirale aux cercles ; le contraire serait inconcevable.



Fig. B.



Fig. A.

On voit d'ailleurs sur un poignard de Dông-son (fig.C) un dessin intermédiaire entre le décor à spirales et celui des cercles à tangentes ; il est formé de cercles reliés par des lignes agrémentées de petits crochets.

Peut-on remonter plus haut et trouver l'origine de la spirale ? M. Go-

(1) *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, BEFEO, XXIX, 1929, pl. VII et XXXII.

loubew en a rapproché des motifs en forme d'S qu'on voit sur des sculptures et des tatouages indonésiens (fig. D). Mais les détails des ornements sont différents de part et d'autre ; en outre, le décor des tambours est continu, tandis que les motifs indonésiens sont limités, et ceci constitue sans doute une différence importante.

Il semble qu'on ait le choix entre plusieurs interprétations : le décor continu formé de spirales peut figurer le mouvement ondulatoire des vagues de la mer ou les volutes des nuées dans l'atmosphère. Dans l'art chinois, qui pourrait avoir influencé la décoration des bronzes indochinois puisque certains objets du temps des Han ont été trouvés dans les sépultures de Dông-son, le décor bien connu dit « en forme de vagues » est formé de segments de cercle, tandis que des spirales figurent des nuées sur un relief des Han (1).

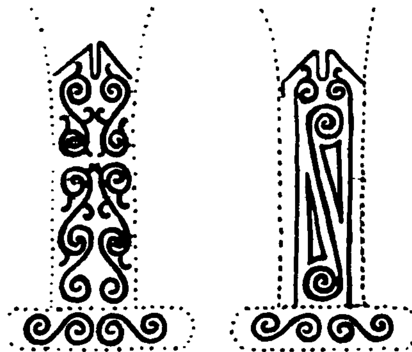


Fig. C

III. — LES CERFS

En décrivant la surface bombée du tambour laotien dont nous venons d'étudier le plateau, M. Goloubew a été frappé d'y voir des images de cerfs. Après avoir décrit les pirogues qui s'y succèdent, il ajoute : « La scène se passe-t-elle en pleine mer ? On est tenté de le supposer à cause des grands poissons à nageoires de requin, figurés à côté des pirogues. Mais alors, que viennent faire dans ce tableau les cerfs ? Serait-ce une allusion à la proximité de la côte ? La chose est possible, mais peut-être vaut il mieux ne pas trop insister sur l'interprétation de ce détail d'importance secondaire (2). »



Fig. D.

Au premier abord, la présence des cerfs dans ce décor marin est, en effet, énigmatique. Que la côte soit proche ou lointaine, une seule explication paraît possible : il s'agit sans doute de cerfs volants. J'ai déjà montré l'importance de cet animal mythique dans la tradition indienne où il apparaît comme un emprunt aux religions austro-asiatiques. Il ne serait donc

(1) E. Chavannes, *La sculpture sur pierre à l'époque des Han*, pl. XLVII, figure 131 ; cf. C. Hentze, *Les jades archaïques en Chine*. *Artibus Asiæ*, 1928-29, p. 210.
(2) *L'âge du bronze au Tonkin*, p. 43.

pas étonnant de le rencontrer au Laos (1). Les cerfs tiennent également une large place dans l'ornementation du tambour de Ngoc-lu qui est au Musée de Hanoï. Le plateau présente, à l'intérieur d'une bande exclusivement ornée d'oiseaux, une zone moins large où alternent des oiseaux et des cerfs. On y compte successivement : six oiseaux, dix cerfs, huit oiseaux semblables aux premiers, et encore dix cerfs. On notera également des images de cerfs sur une hache de bronze provenant de Dông-son et reproduite par Goloubew (pl. XVI).

La surface ornée des haches de Dông-son (Goloubew, pl XVI) est souvent divisée en deux registres : sur la partie la plus étroite, sont deux animaux symétriques (Goloubew, p. 26, fig. 16) dont la tête est très allongée et le corps enroulé en spirale. Ils ressemblent à des dragons pourvus de pattes. L'autre registre est occupé tantôt par des cerfs, tantôt par des personnages costumés comme des oiseaux. Ici encore, les cerfs paraissent jouer le même rôle que les oiseaux, puisqu'ils sont remplacés par des hommes-oiseaux dans le même registre.

Puisque les cerfs sont sur le même plan mythique que les oiseaux, et puisque dans la société humaine nous trouvons des hommes-oiseaux, on peut s'attendre à rencontrer également des hommes-cerfs. Aucun des objets de bronze découverts jusqu'à ce jour ne vient confirmer cette induction, mais elle permet sans doute d'interpréter des gravures préhistoriques récemment publiées par Mlle Colani (2).

Dans la province de Hao-binh, au Tonkin méridional, la grotte de Dongnoi a livré aux explorateurs des « débris de cuisine » atteignant une épaisseur de 3 m. 50. A l'entrée d'une petite grotte intérieure, quatre dessins sont gravés sur une grande stalactite bombée. De l'intérieur vers l'extérieur de la grotte se succèdent une face d'herbivore et trois visages humains. La première image, qui présente une curieuse asymétrie, figure une tête d'animal ornée de bois et portant une sorte de barbiche. Quant aux trois faces humaines, elles sont surtout caractérisées par la curieuse coiffure qui les surmonte : au-dessus du front se dresse une sorte de branche qui se divise en deux rameaux plus ou moins arrondis aux extrémités libres. La face centrale, plus grande que les deux autres, est la seule qui ait des sourcils. Elle mesure, avec la coiffure, o m. 55 de haut, ce qui est également la dimension de la tête d'herbivore (3).

(1) Cf. *Un ancien peuple du Penjab : les Salva*, J. A., 1929, I, p. 311 et suiv. *Deux noms indiens du dieu Soleil*, BSOS. VI, 2, 1931, p. 557-60. Sur les traditions laotiennes relatives au cerf d'or, cf. *les Salva*, p. 337 et suiv.

(2) *Gravures primitives sur pierre et sur os* (*stations hoabinhiennes et bacsoniennes*), BEFEO, XXIX, p. 273 et suiv.

(3) Mlle Colani n'a pas voulu se prononcer sur le synchronisme de ces gravures et des dépôts préhistoriques. Elle s'est bornée aux remarques suivantes : « Le support, la roche stalactique, est trop friable en surface, semblerait-il, pour que les gravures aient une grande ancienneté. Cependant aucune trace d'une occupation récente de la caverne de Dong-noi n'a été constatée à l'exception de quelques fragments de céramique actuels. Mais, cachée dans le flanc assez escarpé d'un chaînon calcaire, enfouie dans une végétation touffue, elle a pu servir de refuge à des hommes traqués ou être le théâtre de quelque pratique secrète » (p. 284).

La ramure très schématisée qui surmonte les trois visages humains représente peut-être une coiffure destinée à symboliser un bois de cerf. La présence, dans le voisinage, d'une tête d'herbivore pourvue d'un bois donne une certaine vraisemblance à cette conjecture. De même que certains tambours de bronze sont ornés d'oiseaux et d'hommes-oiseaux, les dessins de la grotte de Dong-noi figureraient côte à côte un cerf et des hommes-cerfs. Il semble qu'ici et là l'artiste ait voulu suggérer l'identité de certains animaux et d'autres figures de forme humaine.

Dans un mémoire sur *Un ancien peuple du Penjab : les Salva* (J. A., 1929, I, p. 311 et suiv.), j'ai étudié certains thèmes mythiques ou légendaires communs à l'Inde ancienne et à l'Indochine et qui gravitent autour d'une notion centrale : celle des hommes-cerfs. J'ai signalé également dans la tradition siamoise, le souvenir d'une chasse royale où une troupe de chasseurs poursuivait des hommes déguisés en cerfs. L'interprétation des images préhistoriques, tant sur bronze que sur rocher, confirme ces indications et achève de mettre en lumière l'importance des cervidés dans la mythologie austro-asiatique.

J. PRZYLUSKI.

PORTRAITS MOGHOLS

III

UN DARBĀR DE JAHĀNGĪR DANS LE GUZL KHĀNAH

Les *Mémoires* de Jahāngīr qui nous content sa vie contiennent en même temps des renseignements précieux sur ses préférences en peinture. Parmi les artistes, très rares, « ayant atteint la gloire» d'être mentionnés par le souverain, un nombre considérable d'éloges revient à Abu'l-Ḥasan, qui partage la faveur impériale avec le peintre animalier Ustād Manṣūr. Fils du maître persan Āqā Reżā'ī de Herāt, qui quitte sa terre natale pour entrer au service de l'héritier du Grand Moghol, Ab'ul-Ḥasan a la fortune d'être *khānahẓād*, « né dans la maison impériale». Son talent, très précoce, attire l'attention du prince, qui veille à son développement dès ses manifestations juvéniles jusqu'à sa complète maturité.

Les années qui s'écoulent transforment Salīm en empereur tout-puissant, et son protégé, en peintre réputé des ateliers impériaux, tout acquis aux goûts de son maître. L'art exquis d'Abu'l-Ḥasan, alors en pleine floraison, comble d'un juste orgueil le souverain qui considère le peintre comme sa créature. « Il n'a pas de rival ni d'égal de nos jours », « son tableau est un des chefs-d'œuvre de l'âge », telles sont les appréciations enthousiastes de Jahāngīr, à la vue d'une peinture représentant son avènement au trône que lui soumet l'artiste (1). « Le rayon de la faveur royale » qui éclaire la vie d'Abu'l-Ḥasan, avait dû rendre son talent exceptionnellement fécond, mais nous ne pouvons que le supposer, car le nombre de ses œuvres qui nous sont parvenues ne dépasse que de peu la douzaine (2). Leur rareté

(1) *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, trad. Rogers, vol. II, p. 20, London, 1914. Cette peinture avait à servir de frontispice au *Jahāngīr nāmah*.

(2) Liste des œuvres d'Abu'l-Ḥasan, Nādiru'z-Zamān :

1° Char aux zébus, voir N. Mehta, *Studies in Indian Painting*, Bombay, 1926, pl. XXVII. — 2° Le Roi Dabshalim conversant avec le sage Bīdpāī, British Museum. Add. 18,579, fol. 41, *b*. Voir J. V. S. Wilkinson, *The Lights of Canopus*, London, 1930, pl. VI. — 3° Vieux derviche, coll. M. de Rothschild, voir P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1924, pl. XVII, *a*. — 4° India Office Library, Londres, Johnson, vol. LXVII, fol. 7, citée par P. Brown, *op. cit.*, p. 195, sans indication du sujet. — 5° Shāh Jahān, à l'âge de 25 ans. — 6° 'Abdu'llāh Khān Uzbek, à cheval, et 7° Abdu'llāh Khān Fīrūz Jang, avec la tête de Khān Jahān Lōdī, trois peintures portant des inscriptions autographes de Shāh Jahān, au Victoria and Albert Museum, Londres, I. M. 14-1925, I. M, 20-1925 et I. M. 16-1925. Voir la reprod. de la première de ces peintures dans notre *Peinture indienne*, pl. XXXII. Deux peintures et un dessin ressemblant à la

augmente l'intérêt que présente la nouvelle peinture du maître qui constituera l'objet de notre étude (pl. LXXI).

Le sujet que représente ce tableau de dimensions modestes (H. 0,172 ; L. 0,124, sans cadre) est un darbār, ou audience privée, de Jahāngīr, dans le Guzl khānah. L'image répond fort bien aux descriptions de la cérémonie qu'on trouve dans les relations des voyageurs européens, ainsi qu'aux détails que nous avons eu l'occasion de donner dans notre article précédent. Le souverain est figuré assis sur son trône sous un dais à colonnes. Les princes et les courtisans se groupent autour de ce dernier, dans l'ordre assigné par le protocole. Tout se passe suivant le cérémonial ordinaire de la cour moghole, à l'exception d'un seul détail. Au lieu de se tenir les jambes repliées sous son corps sur le siège de son trône, conformément à la tradition musulmane, Jahāngīr est assis à l'européenne, les pieds posés sur une sphère terrestre. Cette attitude, destinée à symboliser son pouvoir, correspond, en même temps, à son nom de « preneur du monde ». Le globe, de fabrication européenne, comme l'indiquent les feuilles d'acanthe en bronze doré de son support, semble être creux à l'intérieur, car on voit à sa surface le trou d'une serrure, dont la clef est suspendue à la ceinture

---

seconde (6) sont reproduits avec des identifications inexactes par P. Brown, *op. cit.*, pl. IX ; F. R. Martin, *Miniature Painting*, vol. II, pl. CLXXVII ; A. Coomaraswamy, *Catal. Indian Coll.*, vol. VI, n° 14637. — 8° Jahāngīr tenant le portrait de son père, Akbar, Musée du Louvre, n° 3676, voir nos *Miniatures indiennes*, pl. VI et n° 36. — 9° Jām, le zamīndār, Preuss. Staats bibliothek, Berlin, voir E. Kühnel und H. Goetz, *Indische Buchmalereien*, Berlin, 1924, pl. XXXVII. — 10° Jahāngīr debout sur un globe, tirant de l'arc dans une tête de nègre. — 11° Image de Jésus, d'après une peinture européenne, placée sous le portrait de Jahāngīr, par Hāshim. Ces deux dernières peintures, appartenant à la collection de M. Chester Beatty, sont citées dans le *Catalogue of an Exhibition of the Art of India*, London, Burlington Fine Arts Club, 1931, n° 55 et n° 61. — 12° Āṣaf Khān dans sa vieillesse (?), cf. E. Blochet, *Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings... collection Demotte*, New York, S. M. (1930 ?), n° 187. — 13° Darbār de Jahāngīr dans le Guzl khānah, décrit et reproduit plus bas, de la coll. Demotte, — 14° Nous croyons devoir ajouter à cette liste le Darbār de Jahāngīr, souvent reproduit, du Museum of Fine Arts de Boston (n° 14654). On remarquera, en effet, la grande similitude de la technique du portrait dans le tableau en question et les œuvres signées du maître. Le type iconographique de Jahāngīr que nous y rencontrons est particulier à Abu'l Ḥasan et se distingue de ceux des autres artistes moghols, de Manohar ou de Govardhan, par exemple. L'inscription fragmentaire qui se lit en bas, à gauche, du Darbār de Boston, *'amal-e kamtarin khānahẓādān* = *œuvre du plus humble de ceux qui sont nés dans la maison* (et non : *œuvre des plus humbles nés dans la maison*, comme l'avaient traduit tous les investigateurs jusqu'à présent), confirme d'un autre côté notre hypothèse : Abu'l-Ḥasan, comme on le sait, était un *khānahẓād*, un « né dans la maison » impériale.

Par contre, nous ne saurions reconnaître l'exactitude de l'attribution à Abu'l-Ḥasan des œuvres suivantes : E. Blochet, *Musulman Painting*, London, 1929, pl. CXCIV, Fête dans le harem de Jahāngīr (ne porte pas de signature et ne ressemble en rien au style du maître), et *Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings... held at the Galleries of Demotte*, New-York, S. M. (1930), n°s 164, 186, 188 et 189. Examinons brièvement ces quatre dernières peintures. N° 164 : Jahāngīr, debout sur un globe, tirant de l'arc sur un homme. Mauvaise copie, de la 2e moitié du xviie siècle. En l'attribuant à Abu'l Ḥasan ou à Bichitr et en situant son exécution à Delhi, vers 1605, l'auteur oublie que les manières de peindre de ces deux artistes sont différentes et qu'en 1605, les peintres de la cour moghole ne travaillaient pas à Delhi. N° 186 : Portrait de Jahāngīr que nous analysons plus bas. N° 188 : Shāh Jahān, avec un de ses petits-fils, peint par Abu'l-Ḥasan, vers 1627 (*sic* !). Le vieillard à barbe blanche ne peut être Shāh Jahān, âgé de 35 ans, en 1627. D'autre part, l'empereur ne possédait pas de petit-fils à cette époque (il faut descendre à 1640 pour en trouver un, de 4 ans, Soleimān Shekūh). N° 189 : Portrait de Shāh Jahān, que M. Blochet situe en 1628. La barbe noire du souverain est en contradiction flagrante avec l'identification du numéro précédent.

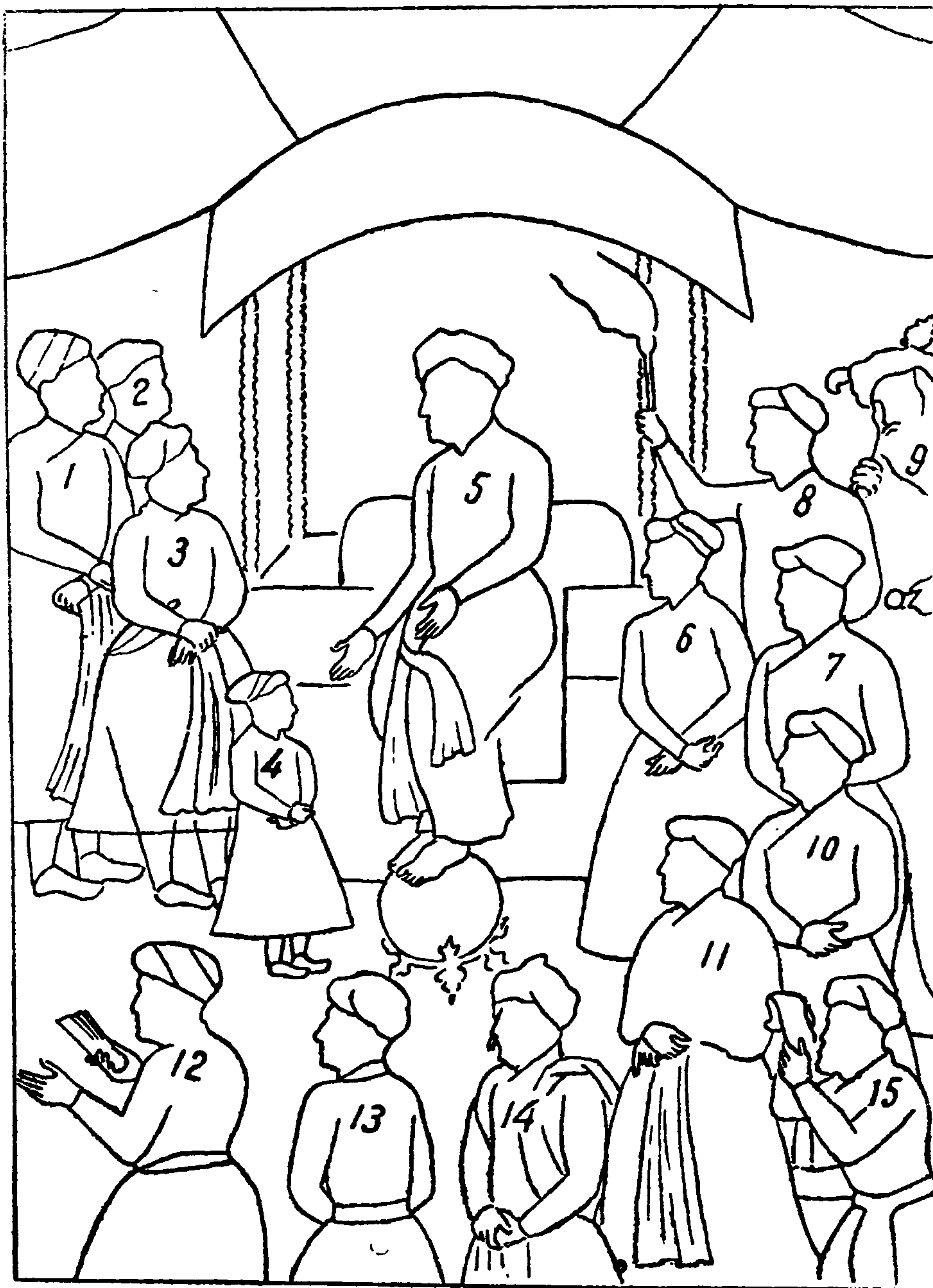
du souverain. Il porte, en caractères microscopiques, l'inscription suivante : *raqem-e kamtarīn khaksārān dargāh Abu'l-Ḥasan... etmān yāft* (= *dessin du plus humble des humbles de la cour, Abu'l-Ḥasan... achevé*). Nous sommes donc en présence de la signature du maître rédigée selon la formule courante de l'époque, dont nous n'avons pas de raison de contester l'authenticité. En dehors de cette sphère terrestre, qui pourrait être l'offrande de quelque Européen, ou bien l'une de ces « choses belles et précieuses » acquises par les soins de Muqarrab Khān, l'émissaire de Jahāngīr, on trouvera des réminiscences de l'art occidental dans la couronne à fleurons et les anges brodés sur le dais et sur le baldaquin qui surmontent le trône (à peine visibles sur la reproduction).

La peinture se compose d'un groupe de quinze portraits, exécutés avec netteté et un sens de l'observation remarquables. Le réalisme moghol y atteint son plein épanouissement. Chaque visage témoigne non seulement d'un dessin précis, vigoureux et sûr, mais s'illumine, aussi, de la flamme intérieure de l'expression individuelle. Le souffle de la vie qui anime les personnages représentés suffirait, à lui seul, pour indiquer que c'est une œuvre de maître, abstraction faite des autres qualités, très importantes, de ce tableau. Ainsi on remarquera la finessse toute particulière de la facture qui atteint la virtuosité dans certains portraits, comme, par exemple, dans celui de l'homme à la barbe noire (n° 9 de notre serpente). Réalisée avec beaucoup d'aisance et une intuition très sûre des effets de l'ensemble, la composition du tableau semble indiquer, en même temps, qu'il était destiné à servir de pendant à une autre peinture. Notons que la majorité des figures, tournées vers la gauche, sont représentées dans une attitude d'attente. Chose commune dans les compositions doubles, se faisant face sur les pages opposées du manuscrit, cet arrangement ne se retrouve guère sur celles des peintures de l'époque, dont la composition tend à réaliser, à elle seule, un ensemble parfait.

La palette, très riche, est digne des plus belles créations du maître dans le domaine de la couleur (1). Les jaunes ambre et les verts émeraude forment l'harmonie dominante. Les taches vives que donnent les robes aux couleurs chatoyantes, le bleu turquoise, le cramoisi, l'orange, le lilas ou le rose, brillent pareilles à des émaux précieux sur le fond sombre de l'ensemble. Une brume dorée baigne la composition dans une sorte de clarté diffuse, d'origine mystérieuse. Il ne reste qu'à regretter qu'une œuvre de cette qualité ait été repeinte et restaurée en plusieurs endroits.

L'examen iconographique du tableau nous permet d'y reconnaître les personnages suivants :

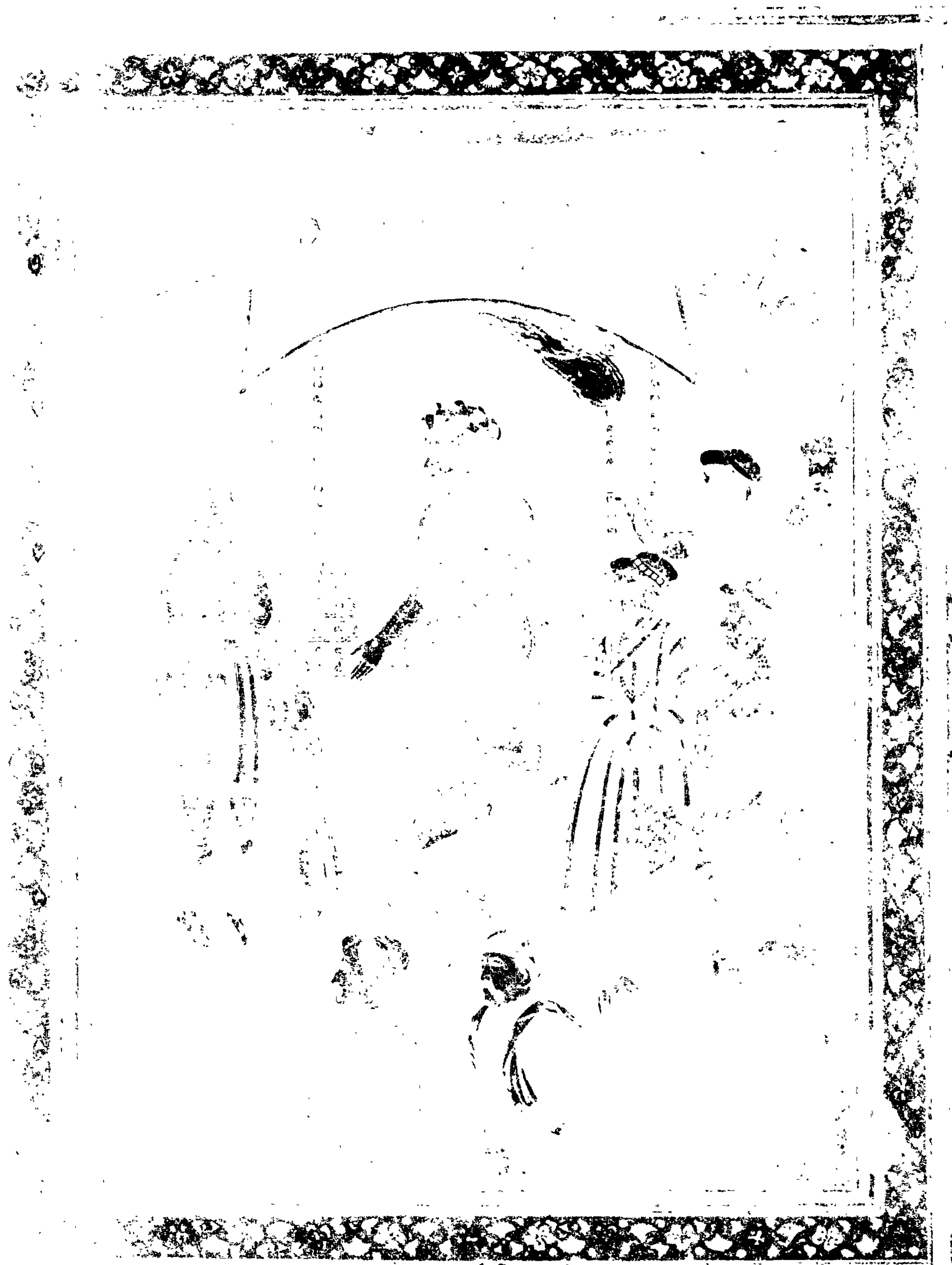
(1) Voir, par exemple, les portraits de Jahāngīr tenant l'image d'Akbar, au Musée du Louvre (n°3, 676 *b*) et de Shāh Jahān, au Victoria and Albert Museum, de Londres (I. M. 20-1925).



SERPENTE DE LA PLANCHE LXXI

Nota. — Les numéros en chiffres arabes sont ceux de la serpente, en chiffres romains ceux du texte.

1 (XII); 2 (X); 3 (II); 4 (IV); 5 (I); 6 (III); 7 (XI); 8 (V); 10 (VI); 11 (IX; 13 (VIII); 14 (XII); 15 (VII).



Un darbâr de Jahângir dans le Guzl Khânah.
Grandeur de l'original. *Coll. Demotte.*

A. — La Famille Impériale.

I (5) (1) Jahāngīr, II (3) Parvīz, III (6) Shāh Jahān, IV (4) Shujā' Sulṭān. Tous, sans incriptions, mais se laissant identifier par comparaison avec leurs autres portraits.

B. — La Cour.

V (8) Anirā'ī, VI (10) Āṣaf Khān, VII (15) Dīānat Khān, VIII (13) Ibrāhīm Khān, IX (11) I'temādu'd-daulah, X (2) Karan, fils du Rānā Amar Singh, XI (7) Mahābat khān, XII (1) Murtażā Khān, XIII (14) Rustam Mīrzā. Tous portent des inscriptions qui les identifient.

En fait de notices biographiques et iconographiques, nous ne donnons ici que celles des deux personnages qui ne figurent pas dans notre article précédent (*Revue des Arts Asiatiques*, 1930, t. VI, nº IV), auquel nous renvoyons le lecteur.

VII (15). — Dīānat Khān. Ancien serviteur d'Akbar, Qāsim 'Alī obtient ce titre à l'occasion de l'avènement de Jahāngīr. Le nouveau souverain augmente, en 1614, son *manṣab* de 500 fantassins et de 200 cavaliers. Il le charge, en même temps, d'une mission auprès du prince Khurram qui se trouve à Udaïpur. De retour à la cour, Dīānat Khān se répand en invectives contre I'temādu'd-daulah et Āṣaf Khān, parents de l'impératrice. Ses propos inconsidérés lui valent un emprisonnement à la forteresse de Gwalior et la perte de ses terres. Restauré dans son rang à la requête des offensés (1615), il recouvre ses biens et obtient, peu après, le poste de réviseur des pétitions, *'arẓ-mukarrar*. L'empereur lui confie, en 1616, une enquête sur les abus commis par 'Abdu'llāh Khān Fīrūz Jang, qu'il ramène à la cour en habits de pénitent. Les renseignements qu'on possède sur sa vie s'arrêtent brusquement à l'année 1622. Jahāngīr le mentionne fréquemment dans ses *Mémoires* (Cf. *Tūẓūk*, vol. I, pp. 123, 260, 278, 303, 331 et *passim*, vol. II, p. 260 ; voir aussi les *Ma'āthiru'l-umarā*, trad. Beveridge, pp. 583-384).

Iconographie. — On ne connaît d'autres images de Dīānat Khān que celle de notre darbār. Il y est figuré tenant un feuillet dans ses mains, sur lequel se lit l'inscription suivante : « *Jahān-e matā'... surāt-e Dīānat Khān keh hasbu'l-amr be khatteh ghobar khvāndan moshghul sakht... (khānah) ẓādah Abu'l-Ḥasan. Le monde soumis... l'image de Dīānat Khān qui, selon la commande, s'occupait de lire l'écriture de la poussière... (peint par) Abu'l-Ḥasan, né dans la maison.* » Nous sommes donc en présence d'une seconde signature du maître. L'inscription semble faire allusion aux fonctions de Dīānat Khān, chargé, dans sa qualité de réviseur de pétitions, de la lecture des nombreuses requêtes, présentées au souverain.

(1) Le numéro en chiffres arabes, entre parenthèses, est celui de la serpente.

X (2). KARAN. — Fils du Rānā Amar Singh, de Mewar, ce prince prend part à la guerre d'indépendance contre les Moghols, qui dure, avec les trêves, une quinzaine d'années. Les meilleurs généraux de l'époque, tels que 'Abdu'llāh Khān Fīrūz Jang, Mahābat Khān, Khān A'ẓam, échouent tour à tour dans la tâche ardue que présente la pacification du Mewar. La gloire d'avoir réduit le Rānā à la capitulation par des mesures stratégiques savamment combinées, revient à la fin au prince Khurram. Délégué par son père à Ajmir, où se tenait, alors, la cour moghole, Karan accomplit l'acte de soumission en se prosternant trois fois devant l'empereur. Ce dernier fait au vaincu un accueil des plus flatteurs, et le comble, durant son séjour à la cour, de témoignages de sa bienveillance. Karan (ainsi qu'on le voit sur la peinture) est placé à la droite du souverain, au premier rang des courtisans moghols, « Comme il était nécessaire », observe Jahāngīr dans ses *Mémoires*, « de gagner les sympathies de Karan, qui était d'un naturel sauvage et n'avait vu jusqu'alors d'assemblées, vivant toujours dans la montagne, je lui témoignai, chaque jour, une faveur nouvelle » (*Tūzuk*, I, 277). Ainsi Karan reçoit une robe d'honneur, des armes précieuses, cent dix chevaux de race, des éléphants, des chiens arabes, des gerfauts, des daims dressés pour la chasse, des bijoux, parmi lesquels figure le magnifique collier de perles, insigne princier, dont est paré Karan sur la peinture, et bien d'autres présents encore ; l'empereur en évalue le montant à plus de deux millions de roupies. L'impératrice, qui suit l'exemple de son époux, invite Karan à un darbār dans le harem et le comble de dons splendides. La faveur impériale ne se borne pas aux présents : Karan obtient le haut rang de commandant de 5.000 fantassins et d'autant de cavaliers (1615), il est invité aux nombreuses fêtes de la cour et aux chasses. Le récit d'une chasse au lion, dont il fait partie, nous a été conservé par les *Mémoires* (*Tūzuk*, I, p. 286-287). Nous en connaissons aussi une image, reproduite en couleurs par M. P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, pl. XLII (1).

La vive satisfaction que donne une victoire chèrement achetée n'empêche pas Jahāngīr d'admirer l'héroïsme chevaleresque du Rānā et de son fils. Imitant l'exemple de son père, Akbar, qui fait dresser à l'entrée du fort de Delhi les statues équestres de Jaimall et de Pattā, les défenseurs de Chītor, Jahāngīr ordonne d'édifier, sous la *jharokhā* du palais d'Agra, celles de Rānā Amar Singh et de Karan. La cour revoit ce dernier en 1616, quand il vient présenter son offrande à l'empereur. Deux années plus tard, il prend part, à la tête d'un détachement de 1.500 cavaliers, aux opérations de l'armée moghole dans le Dekkhan. En 1619, à la suite de l'abdication de son père,

(1) Dans la légende qui accompagne cette planche, ainsi que dans le texte de son ouvrage (p. 132-133), M. Brown indique qu'elle représente la chasse décrite par Jahāngīr, sous l'année 1623 (*Tūzuk*, II, 284). La présence de Khurram (en robe orange, sur un éléphant) rend cette identification invraisemblable, puisque ce dernier avait pris congé de son père qu'il ne devait revoir de sa vie, en 1620. Il s'agit, en réalité, de la chasse donnée en l'honneur de Karan, qu'on voit à côté de la lionne en turban orange, et qui avait eu lieu en 1615 (Cf. *Tūzuk*, I, 286-287).

Karan lui succède sur le trône de Mewar. Une année avant sa mort, en 1627, il reçoit, la visite de Shāh Jahān qui traverse le Mewar pour se rendre à Agra, où l'attend la couronne.

Iconographie. — L'image de Karan, sur notre darbar, porte, au-dessus de sa tête, l'inscription: *Karan pesar Rānā = Karan, le fils du Rānā.* H. Goetz. *Indische historische Porträts*, Asia Major, 1925, vol. II, fasc. 2, p. 2, p. 241, à compléter par: P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, pl. XLII; S. Clarke, *Thirty Mogul Paintings*, London, 1922, pl. XIX; Hendley, *Rulers of India and Chiefs of Rajputana*, London, 1897, pl. XX, nº 4.

Les courtisans désignés sur notre serpente par les nºs 9 et 12 ne se laissent pas reconnaître. Le nom du personnage nº 9 est malheureusement effacé. On ne peut déchiffrer qu'avec peine, sur l'écharpe qu'il porte en bandoulière, *dar zamān-e qadīm, au temps ancien.* Le visage de cet homme, tracé avec beaucoup de maîtrise, trahit une origine non indienne, arménienne, peut-être, ou turque. Nous ne connaissons pas, dans la vaste galerie des portraits de l'époque, de physionomie qui puisse être rapprochée de la sienne. Le courtisan nº 12 porte sur la feuille qu'il tient, l'inscription suivante : *Allāhu akbar... shabīh Khvājah... Allah est grand... l'image de Khvājah...*, mais le nom qui devait faire suite a disparu.

La date de l'exécution du « Darbār dans le Guzl khānah » se laisse établir avec certitude, grâce aux données iconographiques: c'est 1619. Notons que le prince Shujā', né le 12 mars 1616, ne paraît pas avoir dépassé de beaucoup l'âge de trois ans. D'autre part, cette date se trouve confirmée par la présence simultanée de Parvīz et de Shāh Jahān, qui se trouvaient réunis, à cette époque, auprès de leur père (l'année suivante, Shāh Jahān prend son congé de Jahāngīr, pour ne plus le revoir de sa vie). Il nous paraît donc fort vraisemblable que la peinture que nous venons d'étudier se rattache au groupe d'images illustrant les fêtes et les réceptions qui marquèrent l'arrivée, en juin 1619, de Parvīz à la cour impériale, cycle auquel nous avons déjà assigné le Darbār bien connu du Museum of Fine Arts de Boston (nº 14.654), qui nous semble également être une œuvre d'Abu'l-Ḥasan.

JAHĀNGĪR, DANS SA VIEILLESSE

L'image de Jahāngīr, au soir de sa vie, nous est transmise par une série de portraits dont la véracité scrupuleuse et impitoyable témoigne des changements qui se produisent, d'année en année, dans les traits du souverain vieillissant. Les peintures reproduites par P. Brown, *Indian Painting under the Mughals* (pl. XXI, LXV) et dans notre *Peinture indienne* (pl. XXI, *b*, XXXIV) peuvent servir d'exemple des portraits de ce

groupe. Nous ajouterons à leur nombre restreint celui de la collection Demotte (1) (pl. LXXII).

Il figure Jahāngīr de profil, tourné à droite, la tête ceinte d'un nimbe. Le souverain, debout dans une attitude rigide, s'appuie de la main sur sa longue épée. Son regard est fixé sur l'aigrette de perles (*sarpīch*, insigne princier) qu'il tient dans sa main gauche, mais son visage trahit des préoccupations et une pensée qui flotte ailleurs. Coiffé d'un turban (*'amāmah*) à rangée de perles, surmonté de deux plumes de héron, très longues, sur lesquelles sont enfilées deux perles, il est vêtu d'une robe (*jāmah*) blanche transparente, mise par-dessus un pantalon (*shalvār*) rayé et saisie à la taille d'une ceinture enrichie de pierreries. Ses pieds sont chaussés de babouches (*pāpūsh*). L'aigrette d'un seul rubis, le splendide collier à trois rangées de perles que termine un médaillon ayant une perle en pendentif, les bracelets qui entourent ses bras et ses poignets, les bagues, ainsi que le poignard, d'un travail précieux, apportent la note de richesse indispensable à la parure du Grand Moghol.

Le décor est formé par la surface unie d'un ciel bleu turquoise et par une bande de verdure couverte de touffes fleuries, qui s'étale sous les pieds du souverain. Les marges du portrait (dont la droite est moins large que les autres) sont richement décorées de médaillons à sujets divers, figurant des anges d'inspiration européenne, des saints personnages musulmans en prière, un guerrier, un daim et une biche, des fleurs, le tout entouré de motifs floraux en or.

La facture de cette peinture témoigne de la finesse poussée à l'extrême, du raffinement un peu froid et de l'emphase théâtrale si typiques de l'école de Shāh Jahān (2). C'est donc un portrait posthume. Et pourtant, la circonstance ne lui enlève pas toute sa valeur documentaire. En le comparant aux images de Jahāngīr qui datent de son règne, on arrive à constater que ce portrait est encore proche du modèle. Par contre, sur les portraits plus tardifs du même empereur la ressemblance s'effrite peu à peu, en laissant à la place de l'image vivante, un masque conventionnel qui conserve, il se peut, le dessin des traits du modèle, mais perd irrémédiablement l'apparence de vie que seules possèdent les œuvres peintes d'après nature. Il est fort probable que, dans notre cas, l'artiste, ayant connu l'empereur, avait conservé de lui un croquis exécuté d'après nature. Nous pouvons même admettre qu'il avait pu trouver dans les riches collections des ateliers impériaux des dessins représentant l'empereur défunt. D'autre part, les facultés exceptionnelles de copistes que possédaient les artistes de l'école

(1) H. 0,360 ; L. 0,250, avec les marges.

(2) Dans son *Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings... held at the Galleries of Demotte*, New-York, s. m., p. 63, n° 186, M. Blochet décrit ce portrait comme une œuvre d'Abu'l-Ḥasan ou de Bichitr, exécutée vers 1620, sans indiquer les raisons d'une pareille attribution. Il nous paraît impossible de placer l'exécution de cette peinture si tôt, car le style de Shāh Jahān y trouve son expression entière.



Jahângir dans sa vieillesse.
H. o^{m}36 sans les marges. *Coll. Demotte.*

moghole expliqueraient fort bien le caractère vivant du portrait (1).

Cette hypothèse nous semble être fondée, car la précision des détails indique que la peinture originale dont s'est servi l'artiste avait dû être contemporaine du modèle. Jahāngīr est paré de ses bijoux favoris. Le bracelet qu'on voit sur son bras, exécuté en 1616, est composé du rubis d'Amar Singh, offert au souverain par Shāh Jahān, de la perle acquise par Muqarrab Khān, son émissaire infatigable, et d'une autre, provenant d'un ancien *sarpīch* d'Akbar. Le poignard à la manche « en dent de poisson », dont Jahāngīr ne veut se séparer « pour un instant » durant sa vie, date de 1619 (Cf. *Tūzuk*, vol. I, p. 322 ; vol. II, p. 98-99). Il aurait été difficile de trouver tant d'authenticité dans la reproduction d'aussi menus détails du costume de Jahāngīr sur un portrait posthume qui ne serait pas la copie d'une œuvre contemporaine du souverain.

Jahāngīr, tel qu'il est représenté sur notre peinture, est loin du bon vivant réjoui et obèse, toujours gai et content de lui-même, que nous venons de voir sur ses autres images. Il n'est plus l'homme plein de forces, l'amant passionné, le chasseur infatigable, l'enthousiaste de la nature ou le fin connaisseur d'art qui apportait, dans tous ces rôles, une exubérance de vie extraordinaire. Le poids des années semble l'avoir transformé Il paraît fatigué, sombre et, en même temps, apathique. On dirait que l'optimisme et la joie de vivre, ces traits essentiels de son caractère, l'ont abandonné pour toujours.

Le portrait, tracé par le peintre, correspond à la tradition relative aux dernières années de l'empereur que nous a conservée l'histoire.

Les dernières années du vieil empereur sont tragiques. La série des malheurs s'ouvre pour lui par le meurtre de Khosrau, son fils aîné, commis en 1621 à l'instigation de son troisième fils, Shāh Jahān. Le souverain qui se sent indirectement responsable, est profondément affecté par ce drame. Shāh Jahān, en se révoltant l'année suivante (1622) contre son père, lui porte un coup non moins pénible. L'indignation de Jahāngīr, qui l'avait comblé de faveurs aux dépens de ses autres enfants, ne connaît pas de bornes. Il ordonne de qualifier de Bīdaulat (sans état) celui auquel son affection avait accordé le titre de Roi du Monde (Shāh Jahān). La révolte est supprimée grâce aux efforts de Mahābat Khān, le meilleur général de l'époque, et le coupable est réduit à implorer le pardon, mais la blessure subsiste, néanmoins, profonde dans le cœur paternel. Parvīz, son second fils, désigné par les événements comme héritier au trône, meurt, en 1626, des suites de son intempérance, et, pour le comble, Mahābat Khān, auquel Jahāngīr devait la sécurité de son règne, se révolte à son tour. Il s'empare de la personne du monarque et le garde captif jusqu'au jour où les démarches habiles de Nūr Jahān lui ouvrent les portes de sa prison.

(1) Voir, par exemple, le récit de Roe au sujet d'une miniature européenne que Jahāngīr fait copier à ses artistes (Roe, *Embassy to India*, ed. Foster, 1926, p. 189 et 199).

A ces épreuves d'ordre moral que lui apporte la vie, viennent se joindre les maladies qui se greffent rapidement sur l'organisme de Jahāngīr prématurément usé par les abus de toutes sortes. Les crises d'asthme, fréquentes et pénibles, alternent avec des périodes d'abattement que hante l'idée de la mort. Le souverain succombe, le 28 octobre 1627, lors de son voyage au Kashmir, à Chengiz Hatli (Changiz serai), près de Bhimbar.

C'est en considérant ce portrait qui nous montre un Jahāngīr assagi et triste, que les dernières pages de sa vie nous sont revenues à la mémoire. Les marges de la peinture s'harmonisent, on ne peut mieux, avec la peinture qu'elles encadrent. Les anges d'inspiration européenne qui voltigent au-dessus du souverain-esthète, font allusion à sa passion pour la peinture de l'Occident, les daims et les fleurs évoquent son amour de la nature, ses chasses et ses descriptions poétiques de beaux sites, des plaines parfumées du Malwa ou des collines fleuries du Kashmir, tandis que les graves mollahs, auxquels il tourne le dos, semblent nous rappeler que ce grand païen, cet amateur d'art chrétien, était un empereur musulman.

ICONOGRAPHIE

(Complémentaire à la liste publiée dans nos *Portraits moghols*, I).

A. — La Famille Impériale.

I. Jahāngīr. P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1924, pl. XVII, fig. 2, « Jahangir as Prince Salim ; painted c. A. D. 1585 » (identification inexacte : le personnage porte des boucles d'oreilles et ne saurait être le jeune Salīm) et pl. LXV, fig. 2 (non « Akbar (?) » mais Jahāngīr) ; *Catalogue of an Exhibition of the Art of India*, manuscrit, Burlington Club, London, 1931, nos 55, 56, 61 ; H. Gœtz, *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens*, Berlin, 1930, n° 126, et *Indian Miniatures in German Museums*, Eastern Art, 1930, vol. II, p. 151 (indique plusieurs portraits de Jahāngīr, qui se trouvent dans le ms. n° 1473, de la Staatliche Kunstbibliothek, de Berlin) ; Kühnel, *Die indischen Miniaturen*, etc., Pantheon, München, 1931, p. 385-389, fig. 5 ; Kühnel et Gœtz, *Indische Buchmalereien*, Berlin, 1924, frontispice, pl. IX (non cité chez Gœtz, *Ind. hist. Portràts*, Asia Major, Leipzig, 1925, fasc. 2, p. 240) et pl. 14 (identification douteuse) ; Loan Exhibition, Coronation Durbar, Delhi, 1911, pl. XLVII, *e* (inexactement identifié comme Akbar) ; Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, etc., Paris, 1913, vol. II, n° 228 (identification douteuse : Shāh Jahān, plutôt, avec son grand-père, Akbar) ; Mehta, *Studies in Indian Painting*, Bombay, 1926, pl. 28-29 ; Phil. W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Berlin, 1914, vol. II, pl. 192, *b* (identification douteuse) ; V. Smith, *A History of Fine Art in India and Ceylon*, 2e éd , Oxford, 1930, pl. 156 (identification inexacte : le prétendu portrait de Salim est apocryphe) ; E. Terry, *A Voyage to the East*

Indies, etc., London, 1655 (mauvaise copie européenne, d'après un portrait indien) ; Valentyn, *Levens der Groote Mogols* (constituant la IVe partie de *Beschryving van Groot Java*), Amsterdam, 1726, p. 229, « Sjah Selim ».

III. Dāvar Bakhsh Sulṭān, dit Mīrzā Bulāqī : Brit. Museum, Add. 22.470, fol. 2 ; M. E. Blochet écrit au sujet de ce prince : « Bolaqui, autrement nommé Khosrau, fils aîné de l'empereur Djihanguir », ignorant, sans doute, que Bulāqī était le fils de Khosrau et le petit-fils de Jahāngīr (cf. Blochet, *Les peintures de manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibl. Nat.*, Paris, 1911, p. 27).

IV. Parvīz. Catal. Exhib. Art of India, London, 1931, no 54 (« *possibly Parvīz or Shujā'* ») et no 85 (« *possibly Parvīz* ») ; Martin, *Miniature Painting*, vol. II, pl. 201, *e* ; Stchoukine, *La Peinture indienne*, pl. XXIII,*a* (identification inexacte, le jeune prince est Khurram).

V. Shāh Jahān : Catal. Exhib. Art of India, London, 1931, nos 63, 87, 91 ; Coomaraswamy, *Two Mughal paintings*, Yearbook of Oriental Art, London, 1925, pl. 49 ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XLII, *b* ; Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, vol. II, no 228, Akbar et son fils Djahanghir (identification douteuse, ce dernier paraît être Shāh Jahān. A noter le turban particulier pour ce prince) ; Mehta, *Studies in Indian Painting*, le no 39 et non le no 36 ; Meisterwerke der muhamm. Kunst in München, pl. 37, no 932 (identification inexacte) ; Stchoukine, *La Peinture indienne*, pl. XXIII, *a* (inexactement défini comme Parvīz) ; Valentyn, *Levens der Groote Mogols*, vol. IV, p. 260.

VI. Shujā', Sulṭān. P. Brown, Indian Painting under the Mughals, pl. LXIV, fig. 1 ; Catal. Exhib. Art of India, London, 1931, no 87 et no 54 (« possibly Parvīz or Shujā' ») ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXVI, *a* ; Valentyn, *op. cit.*, la pl. précédant p. 305 ; nos *Portraits moghols*, I, notice sur Shujā', p. 233, ligne 2, d'en bas, au lieu de Jahāngīr, lire : Shāh Jahān.

B. — La Cour.

VII. Āṣaf Khān. H. Gœtz, *Bilderatlas*, etc., no 60 (identification inexacte, Āṣaf Khān ne peut être représenté sur cette peinture figurant Shāh Jahān comme vieillard, époque à laquelle il était déjà mort).

VIII. I'temādu'd-daulah. Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, vol. II, no 227 (debout, au dessus de Jahāngīr).

IX. Mahābat Khān. Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XLII, *c* et XLVII, *c*, dans les deux cas inexactement identifié comme Rājah Birbal.

X. Ram Dās Kachhvāhā, Rājah. Mehta, *Studies in Indian Painting*, pl. 28-29.

XI. Sūraj Singh Rāthor. Coomaraswamy, *Catalogue of the Indian Collections*, etc., Part VI, no 17, 2696, pl. XXXIII (le 2e à gauche, sous la *jharokhā*).

Ivan Stchoukine.

NOTE A PROPOS DU CATALOGUE DES BRONZES DE LA COLLECTION EUMORFOPOULOS, DE W. P. YETTS

J'ai déjà eu à parler ailleurs, sous forme de compte rendu, de ce livre très remarquable ; au reste, un compte rendu fut également publié dans les pages de cette même revue et je ne voudrais en aucune façon empiéter sur ses prérogatives. Mais le livre de M. Yetts, très condensé et concis, contient tant de renseignements variés et utiles qu'il me paraît toujours intéressant d'y revenir.

Bien que le but immédiat du livre soit de classifier et décrire les bronzes de la belle collection Eumorfopoulos, une très large part y est faite à l'épigraphie, à l'origine et aux principes de l'écriture chinoise. Ce sujet est d'une importance capitale; non seulement son intérêt scientifique est énorme, nous permettant d'étudier un système d'écriture différent du système européen, mais encore la question prend un intérêt d'actualité devant les difficultés qu'éprouve la Chine actuelle dans l'organisation rationnelle de l'instruction publique. La question, il est facile de le voir, est extrèmement vaste ; aussi, dans cette petite note, je vais m'en tenir à relever deux points qui sont mis en valeur par le livre de M. Yetts.

Les remarques sur les inscriptions et l'écriture occupent à peu près la moitié du catalogue : les p. 1 à 33 et 66-67 y sont spécialement consacrées et plus d'une remarque se retrouve dans le reste du texte. Dans l'introduction, M. Yetts fait un résumé, très serré, mais très substantiel, des caractéristiques de l'écriture chinoise et des types archaïques qu'on lui connaît. En parlant de ce développement de l'écriture, qui pour cette époque ancienne nous est préservée sur des vases rituels ou encore des os de divination, M. Yetts est naturellement amené à mentionner les conditions générales de la vie chinoise du temps. Et là il souligne un fait des plus importants pour la compréhension et l'étude de la Chine antique, la variété profonde qui existait dans la civilisation des divers États féodaux chinois.

Il dit notamment : « Il n'est pas douteux que l'écriture changeait suivant les localités ; peut-être pas autant que les dialectes, mais en tout cas d'une façon fort considérable. » Voilà une affirmation bien précise. Et, après avoir évoqué à l'appui le nombre énorme des principautés féodales (1773, sans compter les fiefs et les petits États dépendant des grands), M. Yetts, poursuivant son idée, évoque, après Hopkins, un autre fait qui sert de preuve à l'affirmation générale qui précède, la coexistence de types différents d'écri-

ture. Il cite à l'appui un passage du *Tcheou-li*, mentionnant que tous les neuf ans l'écriture des divers États était comparée à la cour et la prononciation établie; il donne comme preuve la présence, parmi les inscriptions sur os trouvées au Ho-nan, de plusieurs caractères indépendants pour écrire un même mot, des caractères qu'il paraît impossible de considérer comme des variantes d'un même prototype commun. Enfin, passant à son domaine propre, celui des bronzes, il indique que les tributs féodaux étaient souvent présentés sous forme de vases rituels de bronze, portant, selon toute vraisemblance, des inscriptions, ce qui servait à centraliser à la cour du Fils du Ciel les échantillons des écritures provinciales diverses, nécessitant ainsi l'appel périodique aux lettrés locaux pour établir les correspondances et expliquant la coexistence de caractères divers pour un même mot dans l'écriture faite à la capitale, comme c'était le cas pour les os inscrits du Ho-nan.

On le voit, le tout forme un ensemble impressionnant de faits et de déductions logiques. Et, pour appuyer davantage cette thèse, il convient de dire que l'écriture et la forme des vases rituels sont loin d'être les seuls domaines dans lesquels on puisse voir des traces de cette variété de la civilisation féodale chinoise; le style littéraire des ouvrages anciens semble permettre des remarques analogues, bien qu'une grande prudence soit nécessaire en présence de documents souvent retouchés, parfois réécrits ou partiellement falsifiés. Enfin, la poésie, à commencer par le *Che-king* et plus tard, jusqu'à l'époque des Han et même au delà, semble permettre, dans une étude des rythmes prédominants, une même départition de tendances régionales bien caractérisées. L'étude de la musique ancienne, qui pour cette époque, par suite de la perte des airs, se réduit à celle des rythmes poétiques et de leur coordination avec les renseignements que l'on trouve sur la musique qui les accompagnait et pour laquelle les vers étaient originairement écrits, semble corroborer cette affirmation.

Il est bien entendu qu'il faut encore s'abstenir de conclusions trop catégoriques devant le peu de matériaux dont on dispose; aussi M. Yetts, avec une juste prudence, conclut en disant: « L'hypothèse que, vraisemblablement, il y a avait, dans la Chine ancienne, plusieurs centres de civilisation, chacun avec ses caractéristiques propres, est un nouvel aspect de l'archéologie chinoise qui attend ses preuves de fouilles menées systématiquement. » Cependant, les matériaux sur l'écriture, résumés et complétés par M. Yetts, soutenus par les autres données sur la civilisation ancienne que nous venons d'indiquer rapidement, forment un ensemble imposant qui permet d'avoir une directive bien déterminée pour les recherches ultérieures. Le passé chinois ne peut plus se présenter sous son caractère d'uniformité traditionnelle et homogène et le rôle des Ts'in s'éclaire d'un jour nouveau. Ce ne sont plus, comme le présente la tradition, des destructeurs de rivaux par une politique ambitieuse, mais bien les unificateurs de l'empire chinois, dans la civilisation aussi bien que dans sa formation politique, rôle que re-

prirent et menèrent à bout les Han. Bien des recherches sont à venir ; mais on ne saurait négliger l'importance des données existant dès maintenant, puisque, dans le domaine de l'écriture, elles permettent déjà à M. Yetts, après avoir cité Wang Kouo-wei démontrant la coexistence des caractères *kou-wen* et de ceux de Ta-tchouan respectivement dans les régions de l'Est et de l'Ouest de la Chine sous la fin de la féodalité, de dire : « Nous devons revoir les théories acceptées depuis longtemps sur la succession des événements dans l'histoire de la calligraphie et ne plus ajouter foi aux contes relatant l'invention spontanée par des héros légendaires. »

J'ai déjà eu à parler dans mon compte rendu de l'importance des déductions que M. Yetts consacre à l'usage du pinceau dans l'antiquité ; je n'y reviendrai plus. Mais il est encore un autre point que je voudrais souligner. En discutant la forme et l'interprétation, souvent peu sûre, des caractères archaïques, M. Yetts revient à plusieurs reprises sur la difficulté que produit la fantaisie des scribes qui semblent s'amuser à varier la forme du caractère, souvent dans une seule et même inscription. Il est, en effet, facile de s'apercevoir, en confrontant des inscriptions en caractères anciens, que, si les éléments qui les composent sont souvent fixes et établis, la forme de ces éléments, le nombre des traits qui composent chacun d'entre eux, leurs proportions respectives, varient considérablement. Ce n'est que le *Li-chou* qui introduit l'uniformité à laquelle nous sommes habitués dans l'écriture chinoise moderne.

Cette remarque permet de voir avec beaucoup de clarté le caractère particulier du système idéographique et les analogies à établir avec les phases analogues dans l'évolution du système phonétique. En effet, l'analogie est frappante avec l'époque précédant le classicisme, lorsque, l'orthographe n'étant pas fixée, une même page imprimée présentait le mot sous quatre ou cinq formes différentes. Et, ceci déjà à titre de curiosité, on remarque qu'en Occident ce sont les noms de famille qui offrent le plus de variantes, se prêtent le mieux aux fantaisies de ceux qui écrivent ; or, M. Yetts se plaint justement de ce que, dans les inscriptions qu'il analyse, ce sont les noms propres qui s'identifient et se lisent le plus difficilement. Il est évident qu'il y avait à cela en Chine des raisons qu'on ne saurait invoquer en Occident, comme le remplacement d'un caractère par un autre par respect. Mais néanmoins, il reste évident que les noms, d'un emploi forcément plus limité et restreint, se prêtent le plus à cette liberté de rendement par écrit.

L'intérêt de ce petit rapprochement est qu'il montre avec clarté le parallèle entre l'idéogramme et l'orthographe, le premier étant une expression idéographique ou idéophonétique, la seconde simplement phonétique des mots, les deux systèmes évoluant de façon analogue vers la « standardisation » de plus en plus complète. Et, pour bien montrer qu'il s'agit d'un caractère essentiel du système et non d'un parallèle fantaisiste, il nous suffit de nous reporter au second système d'écriture idéophonétique connu, aux cunéiformes. Là, également nous trouvons, dans les caractères babylo-

niens, une grande variété de forme et des traits additionnels, rendant la lecture souvent assez difficile ; et là aussi, une fois arrivés à l'époque assyrienne, nous retrouvons l'uniformité bien établie, l'orthographe fixée. Ainsi nous pouvons dire que, quel que soit le principe d'écriture, phonétique en Occident, idéographique pour les cunéiformes et les caractères chinois, l'ensemble passe par un stade de flottement et de liberté d'expression écrite pour le même mot donné avant d'arriver à une forme fixe et établie définitivement : un argument de plus contre la thèse que l'un des deux systèmes dérive de l'autre, que la Chine se serait attardée à des formes primitives alors que l'Occident, dérivant de la même source, aurait perfectionné l'idéogramme le transformant en alphabet. L'alphabet, on le voit, ne saurait être comparé aux idéogrammes et les lettres additionnelles ou changées dans les mots répondent exactement aux traits additionnels des caractères archaïques. Les deux systèmes ont leurs qualités et leurs défauts et ce n'est certainement pas la place ici d'entrer dans l'analyse de leurs propriétés et particularités respectives ; mais il est intéressant de souligner une fois de plus leur indépendance et leur équivalence dans l'analogie de leur évolution, important surtout devant les tendances nouvelles en Chine et les tentatives de passer de l'idéogramme à l'alphabet, comme forme plus parfaite et complète de notation.

Voilà les quelques petites remarques que je voulais faire à propos du livre si substantiel de M. Yetts ; mais bien qu'elles ne soient pas un compte rendu, je ne voudrais pas finir sans tout de même exprimer mon admiration devant le grand travail accompli par l'auteur dans l'étude et la reproduction des caractères anciens. M. Yetts nous dit lui-même qu'il a employé pour travailler la méthode la plus complète qui pût exister : celle de reproduire le travail des scribes anciens avec des outils analogues, exercices que peu de personnes auraient la patience d'accomplir, mais combien profitables ! Aussi, grâce à ce fait, les reproductions sont-elles d'une minutie extrême, et permettent pleinement de distinguer les caractéristiques qui font affirmer à l'auteur l'antiquité de l'usage du pinceau. Du reste, il faut dire que les reproductions et les photographies, ainsi que les planches en couleurs, sont toutes exceptionnellement réussies et font le plus grand honneur à l'éditeur.

G. MARGOULIÈS.

Mai 1931.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

Sammlung Baron Eduard van der Heydt (2 vol.). — William COHN, *Asiatische Plastik*, in. 4°, XVI + 255 pp. — Eckart v. SYDOW, *Kunst der Naturvölker*, x + 215 pp. Ss. indic. de prix. Cassirer, Berlin, 1932.

Les sculptures chinoises et autres de la collection van der Heydt (Berlin) ne nous étaient pas inconnues, le docteur Karl With leur ayant consacré déjà un bel album (*Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi-yüan*), mais le présent ouvrage en donne un choix plus étendu et vraiment imposant. La collection, comme l'explique l'avant-propos, fut formée par un homme de goût, uniquement préoccupé d'art, sans parti pris archéologique. Aussi les œuvres d'époques souvent un peu décriées ne sont-elles pas les moins surprenantes : par exemple, la licorne en bronze doré, p. 103 (fin des Ming), la biche, p. 105 (K'ien Long) ; de même certains morceaux indiens du bas moyen âge possèdent de grandes qualités plastiques que les vues de détail, prises de côté, etc., font bien ressortir. Il y a de belles pièces d'art khmer et cham. Les notices de M. W. Cohn sont instructives, solides, excellentes à tous égards.

L'art « sauvage » comprend des pièces (d'intérêt artistique inégal) venant de la Guinée, du Congo, du Soudan, de la Mélanésie, des îles Marquises, de la Nouvelle-Zélande, de l'Indonésie, de l'empire aztèque (un petit serpent de pierre). Ces provenances ont été déterminées à la lumière des connaissances récentes, car l'acquéreur ne possédait généralement aucune indication à cet égard. Le moment est peut-être venu d'étudier l'art indonésien et polynésien non plus comme un compartiment isolé de l'art « sauvage », mais comme une composante de l'art de l'Asie civilisée ; il nous semble que les chaînons ne manqueraient pas entre ces groupes d'une part, l'art « indo-javanais » et l'art chinois d'autre part ; le piédroit en terre cuite de l'époque Han (I, p. 9) est tout à fait « sauvage », et inversement le masque javanais (II, p. 17) aurait sa place indiquée à côté des dvârapâlas (I, 237-239).

Ernst BOERSCHMANN, *Chinesische Pagoden*. — Un vol. in-4° rel. 428 pp., 514 fig., 10 pl. h. t , RM. 72. — Walter de Gruyter & Co. Genthiner Str. 38, Berlin W. 10. 1931. — (*Versé à la Bib. du Musée*).

Il est ingrat de rendre compte d'un ouvrage dont la seconde partie, qui n'a pas encore paru, promet d'être la plus importante. Le tome I, que nous avons sous les yeux, est en effet consacré à l'examen analytique des pagodes de la Chine ; le second contiendra une étude sur les origines de la pagode, qui sont, comme on sait, extrêmement complexes. Je ne sais si on y trouvera un aperçu des pagodes du Japon, de la Corée, du Tonkin, qu'aucune raison sérieuse ne saurait faire exclure d'un ouvrage de fond consacré aux pagodes chinoises ; il est vrai que le sujet est si vaste qu'une vie ne suffirait pas à le traiter entièrement.

Quoi qu'il en soit, sans sortir de la Chine proprement dite, l'auteur a réuni une documentation abondante et précise. Il a dû lui falloir beaucoup de résolution

pour la diviser en groupes tels que « pagodes à gradins (*Stufenpagoden*) sur plan carré et sur plan polygonal ; pagodes du type T'ien-ning sur plan carré ; pagodes à corniches (*Ringpagoden*), « combinaison des deux types précédents » ; pagodes à étages (praticables) ; pagodes à balcons (*Galeriepagoden*) ; pagodes à revêtement céramique (*Glasurpagoden*), pagodes en pierre de taille, pagodes groupées ; — car il se présente une infinité de formes intermédiaires, de monuments qui seraient également à leur place dans deux ou trois de ces divers chapitres. Malgré le grand nombre d'exemples reproduits, il y a peut-être, en Chine même, encore d'autres formes qui eussent mérité une mention spéciale. M. Boerschmann rend souvent hommage aux travaux de M. Sirén ; on s'étonne qu'il ne lui ait pas emprunté la photographie du Song-Yue-sseu au Song-chan, Honan (Sirén, *A. A. Ch.* IV, *Arch.* pl. 105), « Ringpagode » qui remonterait à l'époque des Wei du Nord, et qui présente indubitablement au moins 10 côtés, et plus probablement 12 (la planche contredit notre traduction française où nous avons étourdiment écrit « huit côtés »). Il est à remarquer qu'il n'y a point de pagodes sur plan circulaire ; une pagode décorative de l'époque K'ien-long présente un sommet cylindrique, mais sa base est carrée : symbolisme assez clair (B. fig. 311).

Les cent dernières pages sont consacrées aux formes connexes telles que : les pagodes en fer ou en bronze (une trentaine d'exemples) ; les pagodes funéraires (parmi lesquelles le Sseu men t'a ; la vraie pagode, pense l'auteur, c'est le gros pilier central, le bâtiment carré n'en est que l'enveloppe ; même explication pour le bizarre Fan-t'a de K'ai-fong) ; les pagodes brûle-parfums ; les pagodons d'intérieur, y compris les pagodes dites d'Açoka, comme celle du IVe siècle que M. H. Maspero a étudiée dans le *BEFEO;* on se rappelle qu'une base carrée avec quatre acrotères porte un petit mât enfilant des disques ; c'est le couronnement de Sseu-men t'a. L'auteur cite de curieux pagodons en « cristaux » superposés, polyèdres à 24 faces, (*triratnas ?*) mais aucun « stûpa des cinq éléments » du type si répandu au Japon (*sotoba*). A propos du *tchorten* tibétain, vulgairement la « bouteille de bénédictine », l'auteur montre quelques formes de transition qui semblent partir de l'urne funéraire. Renseignements curieux et fig. 461-462 sur la fabrique d'urnes funéraires Tong-kouan, yao près Tsing-kiang, à l'embouchure de la Siang en Hounan.

L'introduction (p. 1-38), « la pagode dans le paysage naturel et dans l'art », contient des photographies ravissantes. Enthousiasmé par son sujet, l'auteur dit : « La pagode est toujours exactement à sa place dans le paysage... qu'on essaye de la supprimer par la pensée en la cachant derrière la main ou sur la photographie, elle laissera une lacune qu'elle seule peut combler. » Un peintre de mes amis m'assure qu'on en pourrait dire autant de tous les clochers de chez nous et même de toutes les cheminées d'usine ! En tout cas le lecteur partagera maintes fois l'admiration de M. Boerschmann pour ces édifices généralement gracieux, logiques et singulièrement bien construits. Les pagodes de 50, 60 m. et plus ne sont pas rares ; celle de Ta-li-fou atteint 99 m. de hauteur ! Quelques pages sur la pagode dans l'art et les mœurs sont fort bien venues. Le livre est orné de citations de la littérature chinoise, par exemple, de cinq poèmes de l'époque T'ang sur le Ta-yen-t'a de Si-ngan-fou. La description, le plan et les vues de Hang-tcheou, p. 152 sqq., ont beaucoup d'intérêt. Les allusions au *fong-chouei* sont nombreuses ; il serait intéressant d'en connaître les règles en ce qui concerne les pagodes. Les renseignements historiques concernant chaque pagode contiennent des détails curieux ; celui-ci par exemple : Hiuan-tsang voulait déposer les reliques dans une pagode de pierre ; l'empereur T'ai-tsong décida qu'il suffirait de la construire en briques.

Ajoutons que l'ouvrage se distingue par des innovations ingénieuses ; à chaque pagode est attribué un numéro d'ordre qui l'accompagne partout, notamment dans les légendes des illustrations. Ce numéro et celui de la figure sont rappelés en marge. Ainsi avec un seul numéro on pourra renvoyer à l'ouvrage de M. Boerschmann aussi commodément qu'au dictionnaire de Giles. Les photographies sont toutes très bonnes, et complétées par des croquis rapides, mais clairs, que le diligent auteur a pris au cours de ses voyages dans toutes les parties de la Chine. Nous attendons avec impatience la seconde partie de ce superbe et très utile ouvrage.

J. B.

The Secret of the Golden Flower, a Chinese Book of Life, translated by Richard WILHELM with a European Commentary by J. G. JUNG. English translation by Cary F. BAYNES. — Un v. gd in-8° rel., 151 pp., 11 pl., 12/6. Kegan Paul, 68 Carter Lane, E. C. Londres, 1931.

Intéressant. Contient : une introduction du regretté R. Wilhelm sur l'origine et la nature de son texte (*T'ai yi kin houa tsong tche*) et sur quelques concepts fondamentaux de la philosophie chinoise ; la traduction de ce texte, un des plus pondérés et des plus clairs qu'il nous ait été donné de lire sur l'initiation mystique ; ensuite les commentaires à vaste portée, mais peut-être un peu hasardés, d'un psychiatre zurichois ; les reproductions de quelques « *mandalas* » (circulaires, en effet) dessinés spontanément, nous assure-t-il, par ses malades occidentaux; enfin un hommage à la mémoire du sinologue disparu.

Shina ni okeru bukkyō jūkyō to dōkyō (Le bouddhisme, le confucianisme et le taoïsme en Chine), par TOKIWA Daijō, 778 pages hors commerce), édition de Tōyōbunkō. Tōkyō, 1932.

Le savant sinologue japonais Tokiwa est connu par ses travaux sur le bouddhisme en Chine, notamment par ses études des vestiges archéologiques trouvés en Chine au cours de ces dernières années.

Cette nouvelle publication est consacrée aux relations historiques des trois grandes religions qui ont exercé une influence notable sur la formation de la pensée chinoise. M. Tokiwa a publié déjà dans les revues un certain nombre d'articles consacrés à ces problèmes ; ici il reprend ces questions en ajoutant de nouvelles données. La première partie de l'ouvrage est consacrée à un aperçu général du bouddhisme en Chine, ainsi qu'aux doctrines de Confucius et de Laotseu. La deuxième partie traite en détail des relations du confucianisme et du bouddhisme au cours de l'histoire chinoise et des influences que la philosophie indienne a exercées sur les lettrés chinois. La troisième partie est consacrée aux relations des idées taoïques avec les doctrines bouddhiques.

Cet ouvrage important, fondé sur des études de documents originaux, permet d'éclaircir certains problèmes de l'iconographie bouddhique de la Chine et de la Corée, où l'art des sanctuaires nominalement bouddhiques comprend souvent des éléments confucéens et taoïques.

S. E.

KOBAYASHI Katsu, *Kabuki kumadori gaikan* (Aperçu sur le maquillage du visage au théâtre Kabuki), 117 pages, 41 illustrations, 8 yen, Édition de Guroria Sosaite (*Gloria Society*), Kyōto, 1932.

Dans le théâtre traditionnel du Japon, connu sous le nom de *Kabuki*, certains rôles exigent un maquillage spécial qui s'appelle en japonais *kumadori*, et qui consiste à tracer sur le visage des lignes stylisées en rouge, en bleu ou en noir, parfois on fait des combinaisons des trois couleurs. Dans les journaux intimes des grands acteurs nous trouvons des pages consacrées à la manière dont certains de ces masques doivent être exécutés, mais l'origine de ce maquillage a été fort peu étudiée.

Le regretté savant chinois Wang Kouowei a publié, en 1913, dans la revue japonaise de Kyōto, le *Gei-mon*, deux articles concernant le maquillage des acteurs chinois, qui peut-être a pu exercer une influence sur celui des acteurs de *Kabuki*, mais les érudits japonais n'étaient pas tous de son avis. M. Kobayashi consacre un chapitre à l'histoire de ce maquillage et rejette l'hypothèse d'une influence chinoise, car le style du maquillage chinois est complètement différent. D'après lui, les acteurs japonais furent influencés par les masques de Nô et par les images de divinités bouddhiques de la secte mystique Shingon, où les dieux aux aspects terribles avaient des visages aux traits renforcés de différentes couleurs. C'est une opinion d'autant plus plausible que nous savons que les acteurs de la famille Ichikawa introduisirent cette mode de *kumadori* ; ce sont eux encore qui mirent en scène la divinité Fudō qui est peinte en rouge.

Cette étude importante donne un bon aperçu sur la question du maquillage qui est une des particularités du théâtre traditionnel du Japon, mais qui est de moins en moins comprise par la jeunesse japonaise.

SERGE ELISSÉEY.

TABLE DES MATIÈRES DU TOME VII (1931-1932)

I. — ARTICLES

II. — COMPTES RENDUS

GÉNÉRALITÉS

PROCHE-ORIENT, PERSE

INDE

Le gérant : PAUL-LOUIS COLLON.

7366-33. — TOURS, IMP. ARRAULT ET Cie